ŞEYH GALİB KİTABI

Yayına Hazırlayan
BEŞİR AYVAZOĞLU

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KÜLTÜR İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞI YAYINLARI NO:18

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
KÜLTÜR İŞLERİ DAİRE BAŞKANLIĞI YAYINLARI NO:18
Toplantı Dizisi: 1

ISBN
975 7580 36 8

2000 Adet Basılmıştır. 1995

FOTOĞRAF
Kâzım Zâim

NOTA YAZIMI
Başak İlhan

YAPIM & BASKI
TRP Ltd. Şti.
Tel: 0216.418 20 30

Gele bir devr ki bu Galib'i yâd eyleyeler
Fursat-ı sohbeti ahbâb ganîmet bilsün

Sunuş

Son derece hızlı bir değişmenin yaşandığı ülkemizde tarihî şehirlerimiz giderek asıl kimliklerinden uzaklaşıyor. 1950'lerden beri yaşanan büyük iç göç yüzünden, başta İstanbul olmak üzere, bütün şehirlerde yerli nüfus azınlığa düşmüş, yeni sakinler ise yerleştikleri şehrin kültürünü, tarihî ve tabiî dokusunu korumak hususunda yeterli hassasiyet göstermemişlerdir.

Türk ve İslam kültürünün bir özeti olmak bakımından bizim için çok ayrı bir önem taşıyan İstanbul, bu mânâda en fazla zarar gören şehirlerin başında gelmektedir. Gerekli tedbirler alınmadığı için, ne yazık ki, nüfusu inanılmaz bir hızla artan bu güzel şehir, korkunç bir yağmaya uğramış, tarihî ve tabiî dokusu, dili, kültürü ve incelmiş gelenekleriyle birlikte yok olmaya yüz tutmuştur.

İstanbul'u korumak görevimiz ve tarihî sorumluluğumuzdur. Bu bakımdan belediyelere büyük iş düştüğünü söylemeye bile gerek yoktur. Biz kanunla sınırları çizilmiş "beledî" hizmetlerin yanısıra, sorumluluğunu üstlendiğimiz şehrin kimliğini korumayı ve bu kimliğin çeşitli yönleriyle araştırılmasını sağlamayı da aslî görevlerimizden sayıyoruz.

Kültür İşleri Daire Başkanlığı tarafından yayımlanacak kitaplarla, İstanbul'un geçmişiyle bugünü ve geleceği arasında kopan bağların yeniden belli ölçüde kurulabileceğine inanıyor, yeni kuşakların bu kitapları okuyarak İstanbul'u daha çok seveceklerini ve İstanbul'da yaşamanın bir ayrıcalık olduğunu öğreneceklerini ümit ediyoruz.

Bu düşüncelerle yayımladığımız bu güzel kitabı İstanbullu azîz hemşerilerime sunmaktan gurur ve bahtiyarlık duyuyorum.

Recep Tayyip Erdoğan
İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı

İçindekiler

Recep Tayyip Erdoğan: "Sunuş" *5*
Şenol Demiröz: "Önsöz Yerine" *9*
Recep Tayyip Erdoğan: "Açış Konuşması" *11*

1 ŞEYH GALİB VE DÖNEMİ
Beşir Ayvazoğlu: "Şeyh Galib'in Hayatı" *15*
"Şeyh Galib Bibliyografyası" *33*
Mustafa İsen: "Osmanlılarda Devlet-Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim'le Şeyh Galib'deki Görüntüsü" *39*
H. Hüsrev Hatemi: "Şeyh Galib Dönemi Bilim ve Kültür Çevresi" *45*
Ekrem Işın: "Mevleviliğin Osmanlı Modernleşmesindeki Yeri ve Şeyh Galib" *51*

2 ŞEYH GALİB'İN ŞİİR DÜNYASI
Hilmi Yavuz: "Hoşça Bak Zatına ya da Epimelesthai Seautou: Bir Arkeoloji Denemesi" *59*
"Hilmi Yavuz'un Bildirisi Üzerine Tartışmalar" *65*
Turan Oflazoğlu: "Mutlak Avcısı Olarak Şeyh Galib" *71*
M. Orhan Okay: "Galib Dede'nin Dramı" 77

3 HÜSN Ü AŞK
Necmettin Türinay: "Klasik Hikâyenin Son Zirvesi: Hüsn ü Aşk" *87*
Şerif Aktaş: "Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk" *123*
Victoria Holbrook: "Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı?" *131*
Beşir Ayvazoğlu: "Yaşayan Şeyh Galib" *143*

4 DİVAN
Abdülkadir Karahan: "Hz. Peygamber Övgüsünde Şeyh Galib'in İki Müseddesi Üzerine" *153*
Ekler:
Müseddes-i Na't-ı Şerif-i Nebevi *157*
Na't-ı Şerif-i Müseddes *158*
İskender Pala: "Galib Vardur Şeyh Galib'den İçeru" *161*
M. Muhsin Kalkışım: "Şeyh Galib'de Müsamahanın Boyutları" *175*
Cemal Kurnaz: "Şeyh Galib Divanı'nda Nazım Şekilleriyle İlgili Problemler" *179*

5 DEĞERLENDİRME
Talat Sait Halman: "Değerlendirme" *187*

6 ŞEYH GALİB'DEN GÜNÜMÜZE YANSIMALAR
Yenişehirli Avni: "Âteşgede'den" *201*
Ziya Paşa: "Harâbât Mukaddimesi'nden" *202*
Köprülüzade Mehmed Fuad: "Şeyh Galib" *203*
Tahsin Nahid: "Bahar" *205*
Faruk Nafiz Çamlıbel: "Hüsn ü Aşk" *206*
Rıfkı Melul Meriç: "Aşk" *207*
Mahir İz/Mustafa Seyit Sütüven: "Gazel" *208*
Arif Nihat Asya: "Hüsn ü Aşk, Kubbe-i Hadra'dan" *209*
Behçet Necatigil: "Ölü" *210*
Sezai Karakoç: "Fecir Devleti'nden" *211*
Hilmi Yavuz: "Kalp Kalesi" *212*
Turan Oflazoğlu: "Güzellik ve Aşk'tan" *213*
Hüsrev Hatemi: Ave Praha'dan" *215*
Beşir Ayvazoğlu: "Kayıp Şiir" *216*
Osman Hakan A.: "Sözler ve Ben" *217*
Muallim Naci: "Mehmet Muzaffer Mecmuası'ndan" *218*
Ahmet Hamdi Tanpınar: "Huzur'dan" *222*
Orhan Pamuk: "Aynaya Girdi Hikâye" *224*
Fevziye Abdullah: "Makber'de Hüsn ü Aşk Tesirleri" *227*
Feyzullah Sacid Ülkü: "Ahmed Haşim Hayallerini Kimlerden Aldı?" *232*
Haluk İpekten: "Sebk-i Hindî" *239*

7 ŞEYH GALİB'İN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİ
III. Selim: "Şevkutarab Kâr" *245*
Dede Efendi: "Mahur Yürük Semâî" *251*
Hacı Arif Bey: "Kürdîlihicazkâr Şarkı" *253*
Hacı Faik Bey: "Acem Ağır Semâî" *255*
Saadeddin Kaynak: "Isfahan Şarkı" *256*
Cinuçen Tanrıkorur: "Evcârâ Âyîn-i Şerîfi'nden" *258*
Anonim: "Hüseynî İlâhî" *260*

8 RESİMLER
Resimlerin Listesi *287*

Önsöz Yerine

Elinizdeki kitap, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı tarafından düzenlenen *Şeyh Galib Günleri* kapsamındaki sempozyum bildirilerini, Galib hakkında bazı seçme metinleri ve *Hüsn ü Aşk* konulu klasik sanatlar sergisinde yer alan eserleri ihtiva ediyor.

Kültür İşleri Dairesi olarak, 1994-1995 döneminde yapılacak faaliyetleri planlarken, divan şiirimizin son büyük şairi Şeyh Galib'i ölümünün 196. yıldönümü olan 3 Ocak 1995'te kapsamlı bir programla anmayı kararlaştırmıştık. Çünkü *Hüsn ü Aşk* adlı ünlü mesnevisiyle Abdülhâk Hâmid'den Ahmet Haşim'e, Âsaf Halet Çelebi'den Sezai Karakoç'a, Hilmi Yavuz'dan Turan Oflazoğlu'na, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Orhan Pamuk'a kadar çok sayıda şair ve yazarı etkileyerek günümüze ulaşmayı başaran, yani çağdaş kültür ve edebiyatımız içinde yaşamaya devam eden Şeyh Galib, İhtifalci Ziya Bey tarafından 1912 yılında düzenlenen "ihtifal" dışında, bugüne kadar hiç anılmamış ve hiç bir ilmî toplantıya konu edilmemiş, hatta kısa bir süre öncesine kadar *Divan*ının yeni harflerle baskısı yapılmamıştı. Bu hususları ve Şeyh Galib'in doğma büyüme İstanbullu bir şair olduğunu göz önüne alarak hazırladığımız *Şeyh Galib Günleri*'yle medyanın ve dolayısıyla yeni kuşakların eski kültürümüzün ihmal edilen değerlerine dikkatini çekmeyi umuyorduk. Sempozyum, sergi, konser ve mukabeleden oluşan muhtevalı bir programla bunu belli ölçüde başardık da.

Planlama safhasında neler yapılabileceği üzerinde görüş alışverişinde bulunurken doğan fikirlerden biri de, ressamları ve klasik sanatlarımızla uğraşan sanatçıları Galib'in büyük eseri *Hüsn ü Aşk* üzerinde çalışmaya davet etmekti. Fikrimizi açtığımız ressamlardan, sadece, *Miraçnâme*, *Hallac'ın Pasyonu*, ve *Fîhi Mâfih* gibi önemli çalışmalarıyla klasik kültürümüze yönelmiş bir ressam olan Erol Akyavaş teklifimizi cazip bularak kabul etmiş; hattat, müzehhip, minyatürcü ve ebrucuların çoğu ise büyük bir heyecanla projeye katılabileceklerini bildirmişlerdi. Ancak, bir süre sonra, sergi, sempozyum, konser ve mukabele (sema gösterisi)'den oluşan zengin bir program olarak hazırlanmayı düşündüğümüz Şeyh Galib Günleri'nin 3 Ocak 1995'e, yani Galib'in ölüm yıldönümüne yetiştirilemeyeceği anlaşıldı ve proje Mart ayına ertelendi. Böylece sanatçılar hazırlanmak için uzun bir zaman kazanmış oluyorlardı.

Hummalı bir çalışma içine giren tam 36 hattat, müzehhip, minyatürcü ve ebrucu, *Hüsn ü Aşk*'ı kendi sanatlarının diliyle yorumlayarak 35 orijinal eser vücuda getirdiler. Bu kadar sanatçı ilk defa bir araya gelmiş ve belli bir tema etrafında ortak bir çalışmayı gerçekleştirmiş oluyordu. Değerli bir müzehhibe olan Hatice Aksu'nun organizatör olarak büyük katkıda bulunduğu projeye eserleriyle katılan sanatçılar şunlardı: Ali Toy, Ali Alparslan, Ahmet Çoktan, Aynur Büyükmete, Ayşe İlhan Gökşen, Ayşenur Kadakçı Veli, Cahide Keskiner, Cavidan Aksudoğan, Celalettin Karataş, Dürdane Ünver, Faruk Taşkale, Fazilet Ertavlı, Fuat Başar, Gülbün

İlhan Gökşen, Ayşenur Kadakçı Veli, Cahide Keskiner, Cavidan Aksudoğan, Celalettin Karataş, Dürdane Ünver, Faruk Taşkale, Fazilet Ertavlı, Fuat Başar, Gülbün Mesara, Gülnihal Küpeli, Hasan Çelebi, Hatice Aksu, Hikmet Barutçugil, Erol Dönmez, Hüseyin Gündüz, Hüseyin Kutlu, Mamure Öz, Mehmet Özçay, Meliha Altay, Meral Ilgaz, M.Savaş Çevik, Mustafa Çelebi, Nilüfer Kurfeyz, Nur Taviloğlu, Nusret Çolpan, Sitare Bakır, S.Rikkat Çelebi, Seher Aşıcı, Semih İrteş, Serap Bostancı, Şehnaz Biçer, Ülker Erke.

Şeyh Galib Günleri. 16 Mart Perşembe günü saat 18.30'da, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi'nde Hüsn ü Aşk konulu klasik sanatlar sergisinin açılışıyla başladı. Şeyh Galib Sempozyumu ise, 17-18 Mart günlerinde, aynı mekânda dört oturum halinde gerçekleştirildi. Prof.Dr.Orhan Okay, Prof.Dr. Abdülkadir Karahan, Prof.Dr.Şerif Aktaş, Dr.Victoria Holbrook, Hilmi Yavuz, Ekrem Işın, Prof.Dr.Mustafa İsen, Doç.Dr.Cemal Kurnaz, Turan Oflazoğlu, Prof.Dr.Hüsrev Hatemi Doç.Dr.İskender Pala, Dr.Necmeddin Türinay, Dr. Muhsin Kalkışım, Dr.Abdülkadir Gürer ve Beşir Ayvazoğlu'nun birer bildiriyle katıldıkları sempozyumun sonunda, Prof.Dr.Talat Sait Halman önemli bir değerlendirme konuşması yaparak hem sempozyum, hem de genel olarak divan edebiyatı hakkındaki görüşlerini açıkladı.

Aynı çerçevede, Cinuçen Tanrıkorur tarafından hazırlanan konserde ise, Tanrıkorur Topluluğu saz sanatçıları eşliğinde, musikimizin en büyük icracılarından biri olan Alâeddin Yavaşca ile Selma Sağbaş'ı dinledik. Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda gerçekleştirilen konserde, Selma Sağbaş, sözleri Şeyh Galib'e ait olan eserleri , Yavaşça ise, Galib'in çağdaşlarından Dede Efendi, III.Selim ve Şakir Ağa gibi büyük bestecilerin eserlerini seslendirdi. Bir başka faaliyet de, Şeyh Galib'in postnişinlik yaptığı Galata Mevlevihânesi'nde düzenlediğimiz Mukabele idi. Türk Kültürü ve Musikisi Derneği Sema Heyeti tarafından geleneklere uygun olarak hazırlanan *Mukabele*'de, Galib'in büyük dostu Sultan III.Selim'in Sûzidilârâ Mevlevi Âyini icra edildi.

Afiş, davetiye, sergi kitapçığı, program gibi basılı malzemesi ve organizasyondaki kusursuzlukla da dikkati çeken *Şeyh Galib Günleri*'ni yazılı kültüre mal ederek unutulmasını önlemek için, sempozyumda sunulan bildirilerin ve sergide yer alan eserlerin bir kitap olarak basılmasını bir vazife kabul ettik.

Şeyh Galib Kitabı bu düşüncenin ve yaklaşık sekiz aylık bir sürede gerçekleştirilen büyük bir organizasyonun ürünüdür. Projeye katkıda bulunan bütün sanatçılara, bilim adamlarına ve İstanbul Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A.Ş. çalışanlarına teşekkür ediyorum.

Şenol Demiröz

Kültür İşleri Daire Başkanı

Recep Tayyip Erdoğan*

Açış Konuşması

Saygıdeğer bilim adamları, yazarlar, şairler, basın mensupları, değerli misafirler,

İstanbul Büyükşehir Belediyesi olarak, kültürümüzün yapıcısı olan büyük şairleri, yazarları, bilim, fikir ve kültür adamlarını unutturmamayı, onların hatıralarını ve fikirlerini yaşatmayı bir borç olarak kabul ediyoruz.

Daha önce *Fuzûlî, Mehmed Âkif, Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra* gibi çok sayıda şair ve yazar için düzenlediğimiz sempozyum, panel, sergi, konser ve resital türündeki faaliyetler, aslında ödemekle bitiremeyeceğimiz kadar büyük olan bu borca en azından sadık olduğumuzu gösteren somut adımlardır. Bugün de, bu adımlardan bir yenisini atıyor ve klasik şiirimizin son zirvesi sayılan *Şeyh Galib*'i, sergi, sempozyum, sema gösterisi ve konserden oluşan dört büyük faaliyetle anıyoruz.

Yaşadığı günlerden bugüne çok sayıda şairi ve yazarı etkileyen ve etkilemeye devam eden Şeyh Galib, aynı zamanda, doğma büyüme İstanbullu bir şairdir. Bu bakımdan *Divan*ında ve *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde buram buram İstanbul kokar. Mevlevilikte en ince üslûbuna ulaşan İstanbul kültürü, yaşama biçimi ve estetiği, Galib'in şiirlerinde mükemmel ifadesini bulmuştur.

Şeyh Galib, malumunuz olduğu üzere, aynı zamanda, bu salonun pencerelerinden gördüğünüz *Galata Mevlevihânesi*nde postnişinlik yapmış bir tasavvuf büyüğüdür. Ve özellikle *Hüsn ü Aşk,* yüksek edebî değerinin yanısıra, tasavvuf düşüncesinin en önemli meselelerinin en yüksek seviyede işlendiği temel bir eserdir.

Hüsn ü Aşk, güzellik ve sevgi gibi vazgeçilmez iki evrensel değerin ve fikrin etrafında meydana getirilmiş bir eser olduğu için bugün açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

Bizim de *Hüsn ü Aşk* ağırlıklı olarak hazırladığımız bu faaliyet dizisi, eğer

* İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı

bu iki değer, yani güzellik ve sevgi üzerinde yeniden düşünebilmesine katkıda bulunursa, amacına ulaşmış olacaktır.

Şeyh Galib, yıllar önce şöyle demişti:

Gele bir devr ki bu Galib'i yâd eyleyeler
Fırsat-ı sohbeti ahbâb ganîmet bilsin

O devir, işte bu devirdir.

Ahbab bu fırsatı kaçırmasın, güzellik, sevgi, dostluk ve birarada yaşama üzerine konuşsun, anlaşsın, dost olsunlar.

Bu vesile ile, *Şeyh Galib Günleri*ne katkıda bulunan sanatçılara, bilim adamlarına, yazarlara, şairlere teşekkür ediyor ve bu sempozyumu, hayırlara vesil olmasını temenni ederek açıyorum.

1

Şeyh Galib ve Dönemi

Reh-i Mevlevî'de Galib bu sıfatla kaldı hayran
Kimi terk-i nâm ü şâne kimi i'tibâre düşdü

Beşir Ayvazoğlu*

Şeyh Galib'in Hayatı

I

Kim kâdir ilâc eylemeğe hükm-i kaderdir
Târîhi imiş Galib-i zârın eser-i aşk(1171)

Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Kûçek Mehmed Dede, birgün bir sohbet esnasında muhiblerden Mustafa Reşid Efendi'ye, yakında bir oğlunun dünyaya geleceğini müjdeler ve adını Mehmed Es'ad koyup hatırını hoş tutmasını tavsiye eder. Vak'anüvis Halil Nuri Bey, daha sonra onun yerine geçen Seyyid Ebubekir Dede'nin de aynı müjdeyi verip aynı tavsiyede bulunduğunu yazmaktadır. Melâmî-meşreb bir Mevlevî olan Mustafa Reşid Efendi, Emine Hanım'la evliliğinden 1757'de doğan oğluna iki şeyhin tavsiyelerine uyarak Mehmed Es'ad adını vermiştir. Kimbilir, belki de bu çocuğun otuz yıl kadar sonra Galata Mevlevihânesi'ne beklenmedik bir şekilde postnîşin olmasının ardında, taşıdığı ismin mânâsına gizlenmiş Mevlânâ ruhaniyeti vardır.

Galib'in doğum tarihini veren *Cezbetullah* (1171) terkibini kimin bulduğu bilinmiyor. Ancak aynı tarihi veren Eser-i Aşk terkibi, aile dostlarından Dilâver Ağazâde Vahîd Efendi tarafından bulunmuştur. Mustafa Reşid Efendi'nin Emine Hanım'a duyduğu aşkın derecesini bilemeyiz ama, bu terkip, Esad ve Galib mahlaslarıyla şiirin en yüksek burcunda, aşk ve hikmet burcunda gezinen şairin *"zıllı memdûd zamanı kasîr "* hayatını veciz bir biçimde özetlemektedir.

Galib'in dedesi Muhammed Efendi'nin Safiyyullah Musa Dede'ye intisab etmiş, babası Mustafa Reşid Efendi'nin de Peçevî Ârif Ahmed Dede'den inâbet almış oldukları düşünülecek olursa, Galib'in gözlerini Mevlevi kültürünün bütün incelikleriyle yaşandığı bir atmosferde dünyaya açtığı anlaşılır. Üstelik baba Mustafa Reşid şairdir.

Kaynaklarda, Galib'in doğduğu evin Yenikapı Mevlevihânesi civarında olduğu belirtilir. Muallim Naci, Mevlânâkapısı diyerek bu mekânı biraz daha belirginleştirmiştir. Şimdi, eski İstanbul'u, ahşap evlerle bezenmiş gölgeli sokakları ve her evin bahçesinde köpürüp avlu duvarlarından taşan yeşillikleri gözünüzün önüne getirir, dekoru surlarla, surdışında da koyu yeşilliklerle çevrelenmiş Yenikapı

* Yazar, araştırmacı - İSTANBUL

Mevlevihânesi ve Merkez Efendi'nin uhrevî atmosferiyle tamamlarsanız, Galib'in yaşadığı çevreyi hayalinizde resmetmiş olursunuz.

Galib'in düzenli bir tahsil görmemiş olması, babasının Melâmî-meşreb bir Mevlevî olarak edindiği muhalif kişiliğe bağlanabilir. Mustafa Reşid Efendi, belki de kabiliyetlerini çok erkenden farkettiği Galib'i mahalle mekteplerine ve medreseye emanet etmemiş, kendisi eğitmek istemiştir. Nitekim Galib'in ilk hocasının babası olduğu hususunda bütün kaynaklar birleşiyor. Esrar Dede, can dostunun *Tuhfe-i Şâhidî*'yi babasından okuduğunu söyler. Ancak Galib'in belli bir seviyeye geldikten sonra babasıyla yetinmiş olması düşünülemez. Hamdî adlı bir hocadan okuduğu Farsça'sını ilerletmek için devrin büyük üstadı Hoca Neş'et'in evine devam ettiğini biliyoruz. Galib, itibarlı bir Mevlevî olan Aşcıbaşı Hüseyin Dede'den de çok şey öğrendiğini, onun için yazdığı Farsça kıt'ada açık bir biçimde ifade etmiştir: *"Söylediğim her şeyi ondan işittim ve âşık Galib'in kaleminden naklettim".*[1]

Çok genç yaşta Arapça, Farsça'nın yanısıra, Ali Şir Nevâî'yi okuyabilmek için Doğu Türkçesi'ni de öğrenen Galib, yirmi yaşlarında divan tertip edecek kadar şiire sahip olduğuna göre, yazmaya çok erken başlamış demektir. Nitekim Hüsn ü Aşk'ta, doğduğu günden itibaren *"subhanla ber-pa"* olduğunu söyler. Bir süre, yolun başındaki bütün şairler gibi, nazireler yazarak büyük şairleri taklit eden Galib, içindeki muhteşem şiir cevherinin farkına vardıktan sonra, farklı olmanın yollarını aramaya başlayacak ve *Sebk-i Hindî* üslubunun büyük temsilcilerinden Şevket-i Buhârî'yi keşfederek onunki gibi ince ve girift hayallere, işitilmedik teşbih ve mecazlara dayalı bir şiirin ardına düşecektir. En büyük hedeflerinden biri, şiirini, çağdaşlarının tekrarlamaktan bıkıp usanmadıkları eski teşbihlerden, mecazlardan, mazmunlardan arındırıp yepyeni bir şiir kurmak, yepyeni bir yol açmaktır. Nitekim çok geçmeden şiirlerinde ışıldamaya başlayan parlak hayaller, işitilmedik teşbihler, istiarelerle zevk sahiplerinin dikkatini çeken Galib, çeşitli mahfillerde *Şevket-i Rûm* diye anılmaya başlar.

II

Neş'et dedi pîrân zebânından edüb gûş
Mahlas ona Es'ad ne saâdet bu ne şandur
Hoca Neş'et

Hoca Süleyman Neş'et'in Galib'in hayatında çok önemli bir yere sahip olduğu muhakkaktır. Şair olmakla beraber, şairliğiyle değil, hocalığı, yol göstericiliği, yardımseverliği, Farsça'sının mükemmelliği ve bu dili öğretmedeki maharetiyle tanınmış bir Nakşibendi, Melami-meşreb bir Mesnevihan, daha da şaşırtıcısı, 1768-1769 Osmanlı-Rus savaşında bulunmuş son derece mâhir bir silahşordur. Ders

[1] Aşcıbaşı Hüseyin Dede, 1780 yılında Galata Mevlevihânesi'ne postnişin olmuştur.

okuturken bile, Muallim Nâcî'nin ifadesiyle, cenge hazırlanmış bir Osmanlı gibi silahını yanından hiç eksik etmeyen üstadın Molla Gürani'deki evi, Farsça öğrenmek isteyenlerle dolup taşar. En büyük zevkleri çubuk içmek, şiir söylemeye kabiliyetli talebelerine mahlas vermek, çok sevdiklerine de mahlasnameler yazıp armağan etmektir. Şiirdeki eşsiz geleceğini farkettiği Galib'e, bu geleceğin onun için ne büyük mutluluk olduğunu ifade etmek üzere, adındaki Es'ad'ı -bu adı ona veren Şeyh Kûçek Mehmed ve Ebubekir Dede'lere hürmeten- mahlas olarak vermiş, armağan ettiği mahlasnâmede ise, alnında soyluluğa dair işaretler gördüğü genç şairin feyz nurlarıyla güneşe benzediğini söylemiştir.

Hoca Neş'et'in verdiği mahlası bir süre kullanan genç şair, yazdıkları Es'ad mahlasını kullanan kötü şairlerin yazdıklarıyla karıştırılmaya başlanınca, hem karışıklıkları önlemek, hem de farklılığını göstermek için kendisine yeni bir mahlas seçer: Galib[2]. Bu yüzden devrin en bıçkın şairi Surûrî'nin hiciv oklarına hedef olacaktır. Çocuk denecek yaştaki bir şairin gurur ve övünme ifade eden böyle bir mahlası seçmesi, tarih düşürmede çok usta olmakla beraber, şairlikte pek varlık gösteremeyen heccav Surûrî'yi epeyce rahatsız eder ve şiddetli bir kıskançlığın açık izlerini de taşıyan ünlü kıt'asında Galib'e "menhûs" demekten çekinmez.[3]

Galib, Surûrî'yi küçümsediği için mi, yoksa ağzı bozuk bir şairle didişmeyi göze alamadığı için mi bu hicvi karşılıksız bırakmıştır, bilmiyoruz. Ancak onun yerine kim olduğunu bilmediğimiz bir başka şair, Surûrî'ye, kendisinin de daha önce Hüznî mahlasını kullandığını hatırlatarak susturucu bir cevap vermiştir[4]. Bu cevap, Galib'in çok genç yaşta güçlü taraftarlar bulduğunu göstermesi bakımından ayrıca dikkate değer.

Bir süre Es'ad Galib şeklinde iki mahlası birlikte kullanan, daha sonra Galib'de karar kılan şair, bütün gücüyle divanını tamamlamaya çalışmaktadır. İki mahlasla söylediği şiirleri biraraya getirip Divan'ını geleneklere uygun olarak tertip ettiğinde takvimler 1195(1780)'i göstermektedir ve şairimiz henüz yirmi dört yaşındadır. Devrin önde gelen şairlerinden Vakanüvis Pertev, bu mutlu olayı Farsça bir tarihle ebedileştirir.

Divan'ının tertip ettiği sıralarda, bir süre Divan-ı Hümayun Kalemi'inde çalışan Galib'in genç yaşta kazandığı şöhret, onu edebiyat mahfillerinin aranan adamı yapacaktır. Mahlasının mazmununa uygun olarak mağrur ve iddiacı bir genç

[2] Galib'in Divan'ını tertip ettiği sıralarda Divan-ı Hümayun Kalemi'nde çalıştığını biliyoruz. İbrahim Kutluk, Divan Kalemi'ne devam eden ketebelere birer mahlas verildiğini, Mehmed Es'ad'ın Galib mahlasını muhtemelen burada aldığını söyler. Ancak bu mahlasların nisbetli olması teamülden olduğuna göre, şairimizin, Galibî şeklindeki bir söyleyişi fonetik bakımdan güzel bulmayarak nisbet i'sini kaldırmış olabileceğini ileri sürer.

[3-4] Surûrî'nin hicviyesi ve ona verilen cevap için bu kitapta bk.s.218.

olduğu, *Hüsn ü Aşk*ın mukaddimesinde anlattığı toplantıdaki tartışmadan anlaşılmaktadır.

Yıl 1782 ortaları olmalıdır; belki bir kahvede, belki bir evde yahut bir sahhaf dükkanında, genç şairler biraraya gelmiş, her zamanki gibi şiirden söz etmektedirler. O gün Hayrâbâd okunup şairi hayırla yâd edildikten sonra, içlerinden biri, Nâbî'nin seviyesine ulaşmanın, hatta ona nazire yazmanın mümkün olmadığını söyleyerek övgüde epeyce mübalagaya kaçar. Kendine ve şiirine son derece güvenen Galib, nedense imtihan edildiği duygusuna kapılarak toplantıda itirazsız kabul edilen bu iddiaya karşı çıkar ve büyük bir cesaretle Nâbî'nin Hayrâbâd'ı Ferîdüddîn-i Attâr'dan çaldığını söyler. Burak'ı överken de Nef'i'nin Rahşiye'sini örnek alan şairin mesnevisinde Farsça yazılmışa benzeyen beyitler, Türkçe şiirde çok sakil duran zincirleme tamlamalarla doludur. Beş büyük padişahtan yardım ve yakınlık görmüş olmasına rağmen tembellik edip şiir sanatının inceliklerini öğrenmeyen Nâbî'nin, ahlâk kitabı sayılan *Hayrâbâd*'da bir hırsızı açıkça övmesi de genç şaire göre anlaşılır gibi değildir. Öğüt vermeye kalkıştığında dünyâ fânî, âhiret bâkî gibi orta malı sözlerden başkasını bulamayan Nâbî, yeni bir yol açamamış, eskileri taklit etmekle yetinmiştir. Oysa *"Merd âna dinür ki aça nev râh"*.

Esad Galib, bu iddialı sözlerinden rahatsız olan arkadaşlarının Hayrâbâd seviyesinde bir eser yazarak dâvâsını isbat etmesi yolundaki tekliflerini hiç tereddüt etmeden kabul eder. Şimdi iddiasının arkasında durup kendisinden öncekilere hiç benzemeyen bir mesnevi yazmak, kısacası, *"bir başka lügat tekellüm etmek"* zorundadır.

III

Ekdikleri dâne-i şerâre
Biçdikleri kalb-i pâre pâre

1782 yılı, İstanbul'un yangın yılıdır. Üçü büyük olmak üzere tam beş yangınla cehennemî günler yaşayan İstanbul'un ateşle kurduğu tuhaf ünsiyet, Şeyh Galib'e Hüsn ü Aşk'ı yazdıran ilhamın asıl kaynağıdır dersek, abartmış olmayız. Birer ay arayla çıkan Balat, Samatya ve Cibali yangınları, İstanbul halkının üzerine gerçekten ateş yağdırmış, *"dâne-i şerâre ektirip kalb-i pâre pâre"* biçtirmiştir. Özellikle 1196 Ramazan'ının on üçüncü günü perşembeyi cumaya bağlayan gece Cibali'de bir mavnacının evinde çıkan ve poyraz yüzünden kısa sürede önüne geçilemez bir ateş denizine dönüşen yangının genç Esad Galib'i derinden etkilememiş olması düşünülemez. Büyük ihtimalle, arkadaşlarıyla iddiaya bu yangının öncesin-

de veya hemen sonrasında giren genç şair, Hüsn ü Aşk'ta kullandığı bütün ateşli, kıvılcımlı, ışıklı, şem'li imajları, belki de oturduğu semtin civarında kadim surlara tırmanıp bu ateş denizini dehşet içinde seyrederek devşirmişti.

Aşağı yukarı üç gün süren ve Haliç'ten Yedikule'ye, Topkapı'dan Silivrikapı'ya, Koca Mustafa Paşa'dan Beyazıt'a, Süleymaniye'ye kadar, şehrin neredeyse yarısını kül yığını haline getiren 1782 Cibali yangını, Selanikli Atâ Efendi'nin külfetli bir mektubunda ve Derviş Efendizâde Derviş Mustafa Efendi tarafından yazılan harik risalesinde uzun uzadıya tasvir edilmiştir. Surûrî de iki tarih manzumesinde aynı yangından söz eder. Bu manzumelerden biri yangın, diğeri ise yangın devam ederken sadaret görevine başlayan Yeğen Mehmed Paşa için yazılmıştır. Eski ahşap İstanbul'da halkın ateşle kurduğu ünsiyetin niteliği hakkında önemli ipuçları taşıyan bu metinlerle Galib'in Hüsn ü Aşk'ı arasında yapılacak bir karşılaştırma ilgi çekici sonuçlar verebilir.

Tarih düşürmede benzersiz bir ustalığa sahip olan Surûrî, 1782 Cibali yangını için yazdığı tarih manzumesinde, İstanbul'da nice ateş yanaklı dilber ve bunları görüp aşk ateşiyle tutuşan nice âşık bulunduğunu, yangının bu yüzden hiç eksik olmadığını söyler[5]. Yani İstanbul halkı bir çeşit Benî Muhabbet Kabilesi'dir. Hüsn ü Aşk'taki aşk-ateş ilişkisi de aynı çerçevede, fakat daha soyut bir biçimde ele alınmıştır.

Galib'in herhangi bir şekilde -belki sadece dehşet içinde seyrederek, belki söndürme faaliyetlerine katılmak suretiyle, belki de felâketzedelere yardım için çabalayarak- yaşadığı büyük yangınların, özellikle 1782 Cibali yangınının o yıl yazdığı Hüsn ü Aşk'ta çarpıcı yansımaları vardır. Üzerlerine sürekli ateş yağan, temmuz güneşi giyip ateş yalımı içen Benî Muhabbet kabilesi ile İstanbul halkı birbirine çok benzer. Erzakları ansızın gelen bela, ektikleri kıvılcım taneleri ve biçtikleri parça parça kalpler...

Aşk'ın Kimya'yı ararken yolda karşısına çıkan ateş denizini de bu gözle yeniden okumak mümkündür: Öyle bir ateştir ki, dumanları Nemrud ateşinin dumanları gibi yükselmekte, içinde Nemrud'a benzer kapkara cinler gezinmektedir. Her girdabı bir cehennem kuyusudur sanki, her kor tanesi kanlı bir gül rengindedir; kan deryasıdır, kıvılcımlar denizidir, cıva gibi akıcı bir cehennemdir. Ateşten yaratıldıkları için yanmayan cinler, mumdan gemileri havada tutmakta, kurtuluş

[5] 1782 büyük Cibali yangını, Surûrî'ye göre şöyle cereyan etmiştir: Münadiler sokaklarda "Yangın var" diye bağırdıkça, İstanbul halkının etekleri tutuşmaktadır. Rengarenk dumanlar gökte âdeta eğlemsağmaya dönüşmüş, gürül gürül akan sular bile, duman yüzünden âbıhayat gibi görünmez olmuştur. Eğer yükselen duman arada engel teşkil etmese, ateşin şiddetinden gökyüzü bile tutuşabilir. Kıvılcımlar yıldızlar gibi ışık saçtıkça, bakanlar mavi dumanı gökyüzü zannetmektedirler. Yerdeki ıslaklık geceleyin düşen çiğden değil, gözlerine duman kaçan yıldızların gözyaşlarındandır. Yangın gecesi gökyüzünde parlayan şeyleri yıldız zannetmemek gerekir, çünkü onlar, çerhe yerden sıçrayıp saplanan çivilerdir. Öyle bir yangındır ki, minarelerin başlarındaki alemler bile yanarak dehr denilen bu ibadet yerine mumlar gibi ışık saçmışlardır.

ümidiyle bu gemilere binenleri avlamaktadırlar. Aşk, ateş denizindeki gulyabanilerin mumdan gemilere binme davetini kabul etmez. Çaresizlik içinde gözyaşı dökerken, atı Aşkar, bir anka gibi süzülüp ateş denizine dalar ve ateş Aşk'ı olgunlaştırır. Kıvılcım tufanı dalgalandıkça dalgalanmakta, Aşkar ise yüceldikçe yücelmekte, bela dalgalarıyla coşan uçsuz bucaksız ateş denizini aşmaktadır; sanki o denizden bir yalımdır Aşkar, bir semenderdir. Gayret ise aslan biçimine girmiş, onların yanısıra pervane gibi süzülmektedir.

IV

Teveccüh-i dil-i pûyan-ı feyz edüb şimdi
Cenâb-ı pâk-i Hüdâvendigâr'e dek gideriz

Hüsn ü Aşk'ın doğum sancıları ve altı ay gibi kısa bir süreye sığan çalışma dönemi genç Galib'i çok yormuş olmalıdır. Tarih olarak *Hitâmuhü'l-misk* (1197) terkibini bulup hummalı çalışmasını noktaladıktan sonra büyük bir boşluğun içine düştüğünü tahmin edebiliriz. Yaklaşık bir yıl kadar sonra âni bir şekilde, ailesine bile haber vermeden çekip Mevlevilerin ka'betü'l-uşşak dedikleri Konya'ya gitmesi ve Mevlânâ dergâhında çileye soyunması belki bu yüzdendir. Belki de *Hüsn ü Aşk*'ı yazarken esrarını Mesnevi'sinden aldığı ve *"Efendimsin cihanda i'tibarım varsa sendendir"* diyerek yücelttiği Hazret-i Monlâ'nın yaşadığı toprakları görmek, onun teneffüs ettiği havayı teneffüs etmek ve eserinde allegorik bir biçimde anlattığı seyr ü sûluk'ü bizzat yaşamak istemiştir.

Biricik oğlunun bu beklenmedik kaçışı yüzünden büyük bir üzüntüye kapılan Mustafa Reşid Efendi, onun geri dönmesi için büyük bir çaba gösterir ve başta Konya'daki Çelebi makamı olmak üzere, sağa sola başvurur. Galib, babasının gönderdiği mektuplardan birine verdiği cevapta "Hazret-i Pîr'in dergâh-ı meâli-penahlarına iltica"sının "harekât-ı ihtiyâriyyeden değil cezebât-ı ıztırâriyyeden add" olunması gerektiğini ifade ederek şunları yazmıştır: *"(...) şimdiye kadar geçirdiğim hallerin kâffesine fâik bir tecellî-i garîb oldu; beni oradan aldılar. Daha doğrusu beni benden aldılar (...) İnâyet-i Rabb-i Kadîr ve ruhâniyyet-i hazret-i Pîr müsâid olursa, ikmâl-i maksaddan sonra avdet ve takbîl-i vâlideyn ile kesb-i saâdet eylerim"*

Ne var ki Galib, anne ve babasının devamlı ısrarlarına dayanamaz ve çilesini Yenikapı Mevlevihânesi'nde tamamlamak üzere İstanbul'a döner. Bu kararında, Konya Çelebisi Seyyid Ebubekir Dede'nin ikazları da etkili olmuştur. Her ne olursa olsun, ebeveynini incitmemesi gerektiğini hatırlatan Çelebi Efendi, çileye, kendisini kimsenin tanımadığı bir yerde değil, akrabanın, eşin dostun bulunduğu bir

çevrede soyunmanın daha makbul olduğunu söyleyerek genç çille-güzin'i ikna eder. Kısa bir süre sonra, Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Ali Nutkî Dede, o karmakarışık *Defter-i Dervişan*'ına yeni bir tarih düşerek Galib'i de "zaman-ı maşihatinde matbah-ı şerifde çille-güzin olan canlar" arasına katar: *"İstanbullu derviş Es'ad Galib sene 1198 Ramazan 23"*.

İyi bir bestekâr, şair ve hattat olan Ali Nutkî Dede (1762-1804), babası Ebubekir Dede'nin ölümü üzerine, henüz on üç yaşında olmasına rağmen, üç erkek kardeşin en büyüğü sıfatıyla Yenikapı Mevlevihânesi postuna oturmuş ve ölünceye kadar meşihatte kalmıştır. Babasının Memiş diye çağırdığı, bir süre "Çocuk Şeyh" diye de anılan Ali Nutkî Dede, Galib'in çileye soyunduğu yıl, yirmi iki yaşındadır, henüz sakal bırakmamıştır ve bıraktığı zaman Galib tarafından bir tarih manzumesiyle tebrik edilecektir. İlk gençlik çağını yaşayan bir şeyhle şair olarak şöhretinin zirvesine ulaşmış yirmi yedi yaşındaki nev-niyaz arasında, çile süresince, şeyh-mürid ilişkisini aşan bir dostluğun yaşandığı ve iki genç adamın birbirlerinden çok şey öğrendikleri muhakkaktır. Ama ikisini de yetiştiren ve Mevlevi terbiyesini bütün incelikleriyle öğreten, dergâhın aşçıbaşısı Sahih Ahmed Dede'dir.

Galib'in şöhretine ve mağrur bir şahsiyet olmasına rağmen, çilede, ayakçılıktan odun taşımaya, bulaşıkçılıktan sofra kurup toplamaya kadar, nefs terbiyesi ve gururunu yenmesi için neler gerekiyorsa, hepsini eksiksiz yaptığından şüphe edilemez. Ve Ali Nutkî Dede, üç yıl kadar sonra Defter-i Dervişan'da, "matbah-ı şerifde çillesin itmam edüb hücreye çıkan canların tarihleri" bölümüne şöyle bir not düşer: *"Derviş Es'ad Galib-i İstanbulî sene 1201 Ramazan 25"* (11 Haziran 1787). Artık o da,

Gözüm düş oldu gördüm bir gürûhu hep külâhîler
Aceb heybet aceb şevket aceb tarz-ı ilâhîler

diye çarpıcı bir biçimde tasvir ettiği külâhîlerden biridir.

Bu arada ülkede önemli hadiseler cereyan etmekte, Küçük Kaynarca Muahedesi'nin akdinden sonra, Kırım'ın Ruslar tarafından muahede şartlarına aykırı olarak ilhakı gibi emrivakilerle incinen milli gurur, zaman zaman, camilerde savaş lehine verilen vaazlarla galeyana gelmekte ve halk bazı yerlerde Rus konsolosluklarını taşlayarak harp isteğini seslendirmektedir. Öte yandan İngiltere ve Prusya elçileri de Bâbıâlî'yi Rusya'ya karşı savaş ilanına zorlarlar. Sultan I.Abdülhamid'in barış taraftarlığına rağmen, Sadrazam Koca Yusuf Paşa da bir savaş taraftarı olarak bastırınca, Rus elçisi Bulghakoff Yedikule zindanlarına hapsedilerek Rusya'ya savaş ilan edilir (13 Ağustos 1787). Ne var ki Avusturya'nın beklenmedik

bir şekilde Devlet-i Aliyye'ye savaş açması, Bâbıâli'yi çok zor durumda bırakacaktır. Avusturya, daha önce çekindiği Prusya'nın Kral Büyük Frederic'in ölümü üzerine politika değiştirerek Rusya'ya yanaşmasından cesaret almıştır.

Osmanlı ordusu, Sebeş'te Avusturya ordusunu bozguna uğratarak büyük bir zafer kazanmışsa da, kısa bir süre sonra, Osmanlı-Rus hududunda en önemli savunma noktalarından biri sayılan Özi kalesinin düşmesi bu başarıyı gölgeleyecek ve savaş 1792'de imzalanan Yaş Muahedesi'ne kadar, zaferler ve yenilgilerle devam edecektir.

V

Ger zi sırr-ı aşk güftârest ba'd ez hâmuşî
Ez sühan bâlâ çi esrârest ba'd ez hâmuşî

Galib, üç yıllık aradan sonra, şiire Farsça bir gazelle döner: "Sustuktan sonra söylenen sözler eğer aşkın sırlarına dairse, sözden daha yüksek ne vardır?" mealinde bir matla' ile başlayan gazel, çile sırasındaki suskunluğuna bakarak onun artık şiir söyleyemeyeceğini iddia edenlerin fena halde yanıldıklarını göstermiştir.

Şiir söylemeye kaldığı yerden büyük bir coşkunlukla devam eden Galib Dede, ilmî çalışmalara başlamış ve Trabzonlu Kûseç Ahmed Dede'nin Mevlevi adabı hakkındaki *Et'Tuhfetü'l-Behiyye fî Tarîkati'l-Mevleviyye* adlı eserine *Es'Sohbetü's-Safiyye* adıyla Arapça bir talikat yazmıştır. Osmanlı-Rus Savaşı, o günlerde kritik bir safhadadır. Özi kalesinin düştüğüne ve yirmi beş bin müslümanın kılıçtan geçirildiğine dair sadaret tezkeresini okurken büyük bir üzüntüye kapılarak felç geçiren ve kısa bir süre sonra ölen I.Abdülhamid'in yerine yeğeni III.Selim geçer (7 Nisan 1789).

Öte yandan, Fransa'da Devlet-i Aliyye'nin kaderini de derinden etkileyecek önemli hadiseler yaşanmaktadır. 14 Temmuz 1789'da, yani III.Selim'in cülusundan yaklaşık üç ay sonra, Paris halkının Bastille hapishanesine yaptığı baskın, Kral XVI.Louis'yi Kraliçe Maria Antoinette'le birlikte giyotine gönderecek hadiselerin başlangıcıdır.

Şiddetli bir Rus düşmanı ve Fransız dostu olan Sultan III.Selim'in, veliahtlık döneminde, ileride Rusya'ya karşı yürütmek istediği büyük mücadelede Fransa'nın desteğini ve yardımını sağlamak için XVI.Louis ile gizlice mektuplaştığını biliyoruz. Kendisine son derece hoşgörülü davranmasına rağmen, amcası I.Abdül-

hamid'in icraatını tasvip etmeyen, hatta düşüncelerini bir an önce gerçekleştirmek için Sadrazam Halil Hamid Paşa'yla işbirliği yaparak bir darbe teşebbüsünde bulunan Selim, babası III.Mustafa'nın izlediği Fransız taraftarı politikayı devam ettirmek gerektiğine inanıyordu. İhtilale rağmen Osmanlı-Fransız ilişkilerinin kesintiye uğramamış olması, onun bu yaklaşımının sonucudur.

Bütün Avrupa krallıklarının korkulu rüyalar görmesine yol açan Fransız İhtilali, Bâbıâlî tarafından pek hoş karşılanmamışsa da, ciddiye de alınmamıştır. Napolyon Bonapart'ın birinci konsüllüğü döneminde Paris'e elçi olarak gönderilen Halet Efendi, ayak takımının yönettiği kralsız bir ülke olan Fransa'ya güvenilemeyeceğini bildirmiş, ihtilal yönetimini Osmanlı eyaletlerine propaganda broşürleri sokmak ve casus göndermekle suçlamıştır. Bâbıâlî, her şeye rağmen Fransa'yı müttefik olarak görmekte ve İstanbul'daki Fransız kolonisinde, diğer Avrupa ülkelerinin diplomatlarını çok rahatsız eden propaganda faaliyetlerine göz yummaktadır.

Burada, Paris'te elçi olarak dört yıl görev yapan ve II.Mahmud devrinde son derece meş'um roller oynayan Seyyid Mehmed Halet Efendi'den de kısaca söz etmek gerekir. Şeyh Galib'e intisab etmiş bir Mevlevi olan Halet Efendi, Sultan Selim'in Mevleviliğe meylini ve Şeyh Galib'e hayranlığını bildiği için, zeki ve muhteris bir bürokrat olarak Mevlevilere yakın durması gerektiğini düşünmüş olabilir. Bununla beraber, elinde güç bulunduğu sürece Mevlevileri koruyup kollamış, tuhaftır, Mevleviler de onu korkunç ihtirasına ve zalimliğine rağmen sevip saymışlardır. Nitekim Mevleviliğe intisabı bulunan Keçecizâde İzzet Molla, herkes idam edilen Halet Efendi aleyhinde konuşurken lehinde bir beyit söylemekten çekinmeyecek ve bu yüzden Keşan'a sürülecektir.

VI

Vermiş mi kimse mülke bu rütbe hayât-ı nev
Sultan Selîm-i Sâlis-i Osmâniyân gibi

III.Selim'in Mevleviliğe gerçekten büyük ilgi gösterdiği ve Galib Dede'ye hayranlık duyduğu biliniyor. Ancak bu ilginin ardında politik hesapların da bulunduğu unutulmamalıdır. Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak yeni bir askeri teşkilat kurmak isteyen "müceddid" padişahın, ocağın mensup olduğu Bektaşiye'ye karşı Mevleviye'yi desteklemek, bunun için de Mevlevi önderlerini arkasına almak istediği düşünülebilir. Bu iki büyük şahsiyetin dostluğu, esasen -biri çok büyük bir

bestekâr, diğeri deha sahibi bir şair olarak- mukadder gibidir. Selim'in, cülusundan kısa bir süre sonra, Mevlânâ'nın kabrine örtülmek üzere Konya'ya göndereceği pûşîdeye işlenecek beyti Galib Dede'den istemesi, sadece Hüsn ü Aşk gibi bir şahesere imza atmış büyük bir şaire hak ettiği itibarı göstermek için değil, aynı zamanda bu yolla onun desteğini kazanmak içindir. Galib, çiçeği burnunda hükümdarın beklentisini boşa çıkarmaz ve "arzû-yı şâhâne"yi tek bir beyitle değil, sıkı bir dostluğun başlamasına yol açan koca bir terciibendle yerine getirir. Tekrarlanan beyitte, hünkârdan "müceddid" diye söz edilmektedir:

Müceddid olduğu Sultan Selim'in dîn ü dünyâya
Nümâyandır bu nev pûşîdesinden kabr-i Monlâ'ya

Galib, bu arada ailesiyle birlikte, Sütlüce'de, Mevlevî büyüklerinden Yusuf Sîneçâk'in türbesi civarında satın aldıkları eve taşınır (21 Mart 1790). Bir gün önce Regaib kandilidir ve mukabeleler okunup Sîneçâk'e dualar edilmiştir. Galib belki evliliğini de bu evde yapacaktır[6]. Gelenek onu "mücerret", yani hiç evlenmemiş göstermeye eğilimliyse de, Muallim Cevdet tarafından bulunan bir fermanda, İstanbul Gümrüğü mukaatasından otuzar akçe gündelik tahsis edilen Ahmet, Mehmet Mecid ve Zübeyde adlarında üç çocuğundan söz edilmektedir. Zübeyde'nin 1210(1795) tarihinde doğduğunu, Esrar Dede Divanı'ndaki tarih manzumesinden öğreniyoruz. Bu da, Galib'in evlendiğini gösterir. Şimdi, onu Sütlüce'deki evin penceresinden türbesine bakarak Yusuf Sîneçâk (ö.1546)'in *Cezîre-i Mesnevî*sini şerhederken, ismini bilmediğimiz eşini de odalarda, sofalarda ses çıkarmaktan korkarak bir hayal gibi gezinirken hayal edebiliriz[7].

Galata Mevlevihânesi postnişini Halil Numan Dede'nin azli o günlere rastlar. Çok geçmeden, yerine tayin edilen Abdullah Dede'nin Konya'dan İstanbul'a gelirken Kütahya'da vefat ettiği haberi gelecektir. Bunun üzerine, Konya Âsitanesi şeyhi Hacı Mehmed Emin Çelebi, bir emirname çıkararak yakından tanıdığı ve takdir ettiği Galib Dede'yi Galata Mevlevihânesi şeyhliğine tayin ederek Sütlüce'deki inzivasından çekip alır. III.Selim'in yenilikçiliğine muhalif olan, hatta bir ara küçük çapta bir ayaklanmanın önderliğini yapan Mehmed Emin Çelebi'nin,

6 Bu evin 1950'lere kadar ayakta kaldığını Turgut Cansever beyefendiden öğrendik. O da bu bilgiyi merhum Rıfkı Melul Meriç'ten aldığını söyledi.

7 Asaf Halet Çelebi, Galib'in Galata Mevlevihânesi'ndeki şeyhliği sırasında , padişah veya Beyhan Sultan tarafından bir saraylı ile evlendirilmiş olabileceği ihtimalinden söz ediyor: "İhtimal ki, Beyhan Sultan vaziyetin (şairle aralarındaki gönül ilişkisinin) ümitsizliği karşısında şairi avutabilmek için kendisini de feda ederek sevdiği cariyelerinden birini şairle evlendirmişti (...) Belki de bu saraylı Beyhan Sultan'ın değil, padişahın, hariçteki muhtemel dedikodular üzerine bir ihtiyati tedbir olmak üzere kendi saraylılarından birisini şairle evlendirmiş olmasını da hatıra getirebilir. Fakat herhalde bu saraylının Galib'in Galata Şeyhi olduktan ve padişahla sıkı temasa geçtikten sonra karısı olması daha ziyade akla mülayim geliyor".

"müceddid" sıfatıyla andığı padişahı sonuna kadar destekleyen Galib Dede'ye böyle bir görev vermesini, henüz işin başında olunmasına bağlayabiliriz.

1491'de kurulan ve eski kaynaklarda daha çok Kulekapısı Mevlevihânesi olarak zikredilen Galata Mevlevihânesi'nde, Galib Dede'nin 11 Haziran 1791'de yapılan iclas töreniyle yepyeni bir dönem başlar. Debbağzâde Mehmed Reşid Efendi'nin Arapça bir ibareyle ebcede bağladığı bu tarih, aynı zamanda Mevlevihâne'nin talih yıldızının parladığı tarihtir[8]. Zira Şeyh Galib, hünkâra sunduğu bir kasideyle, neredeyse harabe halinde devraldığı dergâhın onarılmasını rica eder. III.Selim genç şeyhin ricasını kırmayacak ve 25 Şubat 1792'de başlayan tamirat, aynı yılın 29 Temmuz'unda tamamlanacaktır. Şeyh Galib, evini de bir süre sonra dergâhın harem dairesine nakleder ve yenilenmiş Mevlevihâne'deki ilk mukabele, Kurban Bayramı'ndan hemen sonra icra edilir. Hünkarın Mevlevihâne'ye ilgisi bu kadarla kalmayacak, 1793 yılında avluya bir şadırvan yaptırdığı gibi, yeniden elden geçirilen semahaneye de bir mahfel-i hümâyun ilave ettirecektir.

III.Selim'le genç şeyh arasındaki dostluk kısa zamanda bir hayli ilerler; hünkâr artık sık sık -özellikle mukabele günlerinde- tekkeye gelmeye başlamıştır. Çok geçmeden Humbarahâne-i Cedid'de yapılan Yenicami'in mesnevihanlığı, 6 Eylül 1794 tarihli bir fermanla da mesnevihanlıkların inhası Şeyh Galib'e verilir. Hattat Cevrî'nin hattıyla yazılmış nefis bir Mesnevî nüshasını da Galib'e hediye eden ve Divan'ını bizzat yazdırıp cildi ve tezhibi için üç yüz altın sarfeden Selim'in bir keresinde şiirlerini dinlerken başını şairin dizine koyduğu söylenmektedir. Bu rivayet, Galata Mevlevihânesi'nin son postnişini Ahmed Celaleddin Efendi'ye, Galib'le görüşenleri görenlerden intikal etmiştir. Hünkârdan gördüğü bu yakınlığın kahramanımızı son derece memnun ettiği muhakkaktır.

III.Selim tarafından hediye edilen nefis Mesnevî nüshası, Mevlânâ'ya derin bir aşkla bağlı olan ve Mesnevi'yi defalarca hatmeden Şeyh Galib'i -ki Hüsn ü Aşk'ı yazdıktan bir yıl sonra on birinci defa hatmettiğini biliyoruz- kendisine dünyalar bağışlanmışcasına sevindirecektir. Nitekim sevincini bir kasideyle ifade ederek hünkâra teşekkür eder:

Bana Sultan Selîm-i kâmver kâm-ı cihan verdi
Bütün dünyâ değer bir genc-i hâsı râygân verdi
.....
Aceb bir Mesnevî-i pür-bahâ kim Cevrî hattıyla
Dil-i uşşâk-ı zâra cevr-i gerdûndan emân verdi

[8] "Ahtelefü'n-nasü fi meşihatin ve celese'l-Gaalibu muhakkakaa"(1205)

Galib Divanı'nda III.Selim için yazılmış on bir kaside, yirmi dört tarih, bir terci-i bend, bir şarkı, iki mesnevî ve altı beyit vardır. Sultan I.Abdülhamid için tek kaside bile yazmamış olması, Şeyh Galib'in III.Selim'e gösterdiği saygı ve sevgide son derece samimi olduğunu gösterir. Daha da önemlisi, "müceddid" sıfatıyla andığı hünkârın yenileşme idealini, kendisini Galata Mevlevihânesi'ne şeyh olarak tayin eden Konya Âsitanesi şeyhi Hacı Mehmed Emin Çelebi'ye ters düşmek bahasına, yürekten benimsediği anlaşılmaktadır. Övgülerinin riya afetinden uzak olduğunu söylemek ihtiyacını hissetmesi, bu husustaki hassasiyetini göstermesi bakımından dikkate değer:

Her nesne ki söylerim senâdan
Âsûdedir âfet-i riyâdan

III.Selim'e kaside söyleyen şairler içinde, yalnız Galib'in "teceddüd"den söz ettiğini görürüz; "yeni" ve "nev", onun III.Selim için söylediği şiirlerde çok sık geçen kelimelerdir; Selim'le birlikte yeni bir hayatın başladığını, dünyanın nizamını yeniden bulduğunu, devletin temelinin yeniden kurulduğunu söyler. Hünkâr, Galib'e göre bir "rûh-ı nev" ve "tâze candur". Kısacası, Selim, onun "Merd âna dinür ki açe nev râh" formülüne tastamam uyar.

Satır araları eğer iyi okunursa, Galib'in şirlerine açık bir şekilde akseden memnuniyetine rağmen, padişahla bu kadar yakın olmaktan gizli bir rahatsızlık duyduğu da hissedilmektedir. "İntisâb-ı mülûk müşkil imiş" mısraı, sanırız, onun bu rahatsızlığını ifade etmektedir.

VII

Mâh-ı burc-ı azamet hâmî-i ehl-i irfan
Mihr-i gerdûn-ı himem hazret-i Beyhan Sultan'dır

Galib, sadece padişahtan değil, annesi Mihrişah Valide Sultan ile kızkardeşleri Beyhan ve Hatice Sultan'lardan da büyük yakınlık görmüştür. Sultan hanımlar tarafından "Pamuk Şeyh" diye anılan Galib'in sarayla bu içli dışlılığı, Beyhan Sultan'la aralarında bir gönül ilişkisinin bulunduğuna dair rivayetlerin çıkmasına da sebep olur. Bu rivayetin doğruluk derecesini kestirmek zor; ancak Galib Divanı'nda Beyhan Sultan'ın dört kaside, beş tarih ve bir terci-i bendle ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu bir gerçektir[9]. Galib'in orta boylu, beyaz tenli, son derece iyi

giyinen, yakışıklı, üstelik büyük bir şair ve Galata Şeyhi olarak Beyhan Sultan'ın gönlünü çalmış olması hiç de uzak bir ihtimal değildir.

Hatice ve Beyhan Sultan'ların, III.Selim devri şehir modalarının merkezinde yer aldıkları rahatça söylenebilir. Yaş Muahedesi'nden sonraki barış ortamında hayata yeni bir canlılık gelmiş ve hızlı bir imar faaliyetine girişilmiştir. İyiden iyiye keşfedilen Boğaziçi'nde yalılar ve sahilsaraylar yükselmekte, başta Şeyh Galib olmak üzere devrin şairleri tarafından bu güzel yapılar için tarih manzumeleri yazılmaktadır. Bu devirde saraydan çevreye doğru yayılmaya başlayan Boğaziçi eğlencelerinin ve mehtap safalarının Galib Divanı'nda ışıltılı akisleri vardır. İlk mehtab kasidelerini Şeyh Galib'in yazmış olması tesadüf sayılamaz. "Âlem-i âb" redifli gazeli de III.Selim devri mehtap âlemlerinin hatırasını yaşatır. Şairin büyük ihtimalle bizzat düzenlediği bir mehtap safası ise, Esrar Dede Divanı'nın unutulmuş sayfaları arasında hâlâ devam etmektedir:

Sâye-i Hazret-i Galib'de Boğaz içre bu şeb
Zevkimin tahtihi'l-enhârı idi bana her su

Subha dek eyleyeyim şevk ile zevk-i mehtab
Mesttir çeşm-i siyâh-meste neyler bu uyku

Hatice Sultan'ın Ortaköy'de Neşetâbâd adını taşıyan ünlü sahilsarayının yeniden düzenlenişiyle ilgili bir tarih de söyleyen Galib'in, bu düzenlemeyi yapan Melling hakkında herhangi bir imada bulunmaması şaşırtıcıdır. 1782-1803 tarihleri arasında, İstanbul'da mimari ve bahçe zevkini neredeyse kökten değiştiren Antoine Ignace Melling, Hatice Sultan'ın hizmetine giren ve III.Selim'in de takdirini kazanan Alman asıllı bir mimar ve ressamdır. Hatice Sultan'ın izniyle, Lâle Devri'nden kalma nefis bir sahilsaray olan Neşetâbâd'ın klasik tezyinatını gözünü kırpmadan kazıyarak yerine Barok veya Rokoko üslubunda süslemeler yapan Melling, düzenlediği labirent bahçeyle, değişikliğe susamış saray halkının gözüne iyice girer. Cariyelerini bu bahçeye salıp çıkış yolunu ararken attıkları çığlıkları ve kahkahaları dinleyerek neşeli saatler geçiren Hatice Sultan, hünkar kardeşini de sık sık davet etmektedir. Çok ağırbaşlı bir hükümdar olarak tanınan III.Selim'in bu bahçede çocuklar gibi gülüp eğlendiği söylenir. Tarih manzumesinde Neşetâbâd'ın bahçelerini, havuzunu, mehtâbiyesini ve gül bahçesini metheden Şeyh Galib, acaba:

9 Şeyh Galib'in III.Selim'le dostluğu konusunda, Mustafa İsen'in, Beyhan Sultan'la arasındaki gönül ilişkisine dair bir yorum için de M.Orhan Okay'ın bildirisine bakınız.

Aceb bir nev-zemîn tarh eylemişler kim gülistânın
Nukûşundan hezârân taze mazmûnlar olur peydâ

derken, Melling'in labirentini mi kastediyordu?

Melling, III.Selim nezdinde kazandığı itibar sayesinde İstanbul'da çok rahat bir şekilde gezer ve bol bol resim yapar. Yirmi yıl kadar yaşadığı ve hayran olduğu İstanbul'un çeşitli semtlerini ve insanlarını büyük bir titizlikle çizip, Pera'daki elçiliklerin taraçalarıyla Üsküdar ve Kandilli tepelerinden nefis İstanbul panoramalarını tuvaline aktaran Melling, birçok Türk bahçesini bozup yerlerine zevksiz Fransız bahçeleri yapmış, birçok köşkün, sarayın klasik tezyinatını kazıyıp yok etmişse de, gravürleriyle III.Selim devri İstanbul'unu ebedileştirdiği için aynı zamanda kültür tarihimize büyük bir hizmette bulunmuştur. *Voyage Constantinople et des rives du Bosphore*'un sayfalarını çevirirken, farkında değilizdir ama, Melling'in açtığı pencerelerden Şeyh Galib'in İstanbul'una bakarız[10].

Şeyh Galib'in İstanbul'u, diğer sahalardaki acıklı inkıraza rağmen zirveye tırmanan musikimizin en güzel nağmeleriyle dolup taşmaktadır. Onun bu nağmelerden nasibini ne kadar aldığını, yani musikiyle bizzat uğraşıp uğraşmadığını bilmiyoruz. Ancak çilesini bestekar bir şeyhin, Ali Nutkî Dede'nin gözetiminde tamamlamış ve Galata Mevlevihânesi'nde postnişinlik etmiş bir Mevlevî olarak musikiden anlamaması ve can dostu III.Selim'in etrafında yaşanan canlı musiki hayatının dışında kalmış olması düşünülemez. "Tanbur" redifli gazeli başta olmak üzere, birçok şiirinde yaptığı atıflar, onun derin bir musiki bilgisine ve incelmiş bir zevke sahip olduğunu gösterir. Esasen,

Bu âteş güfte rengîn besteler hûnîn terennümler

mısrai bile, onun musiki zevki hakkında yeterli fikir verebilir.

Ali Nutkî Dede, eski musikimizin en büyüklerinden Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi'nin de şeyhidir. İsmail, Galib'in Galata Mevlevihânesi'nde şeyh olduğu yıllarda, Yenikapı Mevlevihânesi'nde çileye soyunur ve büyük şairin Hakk'a yürüdüğü yıl, Dede ünvanını alarak hücrenişin olur. Bu iki büyük adamın birbirlerini yeterince tanıma fırsatı bulamadıklarını sanıyoruz. Ancak Ali Nutkî Dede'nin İsmail'e çeşitli vesilelerle Şeyh Galib'den uzun uzun söz ettiği muhakkaktır.

[10] Melling'in Voyage Constantinople et des rives du Bosphore (İstanbul'da ve Boğaziçi Kıyılarında Resimlerle Bir Gezi), Paris'te 1819 yılında basılmıştır. 1969 yılında Yapı Kredi tarafından yarı yarıya küçültülmüş bir baskısı gerçekleştirilen ve XVIII.asır İstanbul'u hakkında benzersiz bir kaynak olan bu kitapta, III.Selim'in bir portresi, 48 oyma baskı resim, resimlerin çizildiği noktaları gösteren bir plan ve Boğaz'ın topoğrafik bir haritası bulunmaktadır.

Dede Efendi'nin musikisiyle Şeyh Galib'in şiirinin yeterince buluşmamış olması ne kadar hazin! Dede, onun yalnız "Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düşdü" diye başlayan gazelini Mâhur makamında nakış yürük semâî olarak bestelemekle yetinmiş, III.Selim ise, Farsça bir gazelini Şevkutarab makamında kâr olarak bestelemiştir.

Galib acaba bu parlak günlerin bir bakıma "perîşânî-i gam menşûruna" çekilmiş yaldızlı bir tuğra olduğunu sezmiş miydi? Acaba,

Belâ mevcâver-i girdâb-ı hayret nâhudâ nâbûd
Adem sâhillerin tutdu dirîgâ bang-ı nâ-mevcûd

derken, asıl kasdı neydi?

VIII

Geçdi Galib Dede candan yâhû
Surûrî

Şeyh Galib, 1794 yılında annesi Emine Hatun'u, 1796 yılında da can dostlarından Esrar Dede'yi kaybeder. Peşpeşe gelen bu ölümlerin onu çok sarstığı söylenmektedir. Tahminen 1748 yılında doğduğuna göre, kırk sekiz yaşında ölen Esrar Dede için yazdığı mersiye, Galib'in ona duyduğu sevginin büyüklüğünü gösteren son derece etkileyici bir manzumedir.

Esrar Dede, hakkında pek fazla bilgi bulunmayan, iyi bir şair olmasına rağmen şeyhi Galib Dede'nin gölgesinde kalmış, Arapça ve Farsça'dan başka Rumca, Latince ve İtalyanca bilen, hatta *Lügat-i Tilyan* adlı İtalyanca bir lügat ve gramer kitabı hazırlamış seçkin bir kültür adamıdır. Hayatı tasavvuf çevrelerinde geçen Esrar Dede'nin şair olarak çok iyi bildiği Galib'le Sütlüce'de tanışıp dost olduğunu sanıyoruz. Galib Dede'nin Galata Mevlevihânesi'ne şeyh olarak tayin edilmesi üzerine, muhtemelen ona daha yakın olmak için çileye soyunmuş ve hücrenişin olduktan kısa bir süre sonra da Kazancı Dede'liğe yükselmiştir.

Şeyh Galib'in Esrar Dede'den, Esrar Dede'nin de Galib'den çok istifade ettiğine şüphe yoktur. Esrar Dede'nin meşhur *Tezkire-i Şuâra-yı Mevleviyye*'yi de "veliyy-i ni'meti, delîl-i tarîkati, mürşid-i hakîkati" Galib'in tavsiye ve teşvikiyle altı ay gibi kısa bir sürede yazdığını biliyoruz. *Semâhâne-i Edeb*, bu eserin Ali Enver

tarafından özetlenmiş biçimidir.

Esrar Dede'nin ölümünden sonra, duyduğu derin üzüntüyle kabuğuna çekilip âdeta Mevlânâ'nın eserlerine gömülen Şeyh Galib, belki de biraz teselli bulmak ümidiyle, aynı yıl, Konya'ya gitmiş ve Âsitâne'de on beş gün kadar kalarak Hacı Mehmed Emin Çelebi'yle görüşmüştür. Sıhhatinin ne zaman bozulmaya başladığını bilmiyoruz. Peşpeşe yaşadığı üzüntülerin hassas mizacını etkilediği muhakkaktır. III.Selim'e ve reformlarına karşı içten içe gelişen muhalefetin, reformları açıkça destekleyen Galata Şeyhi'ne de yöneldiği ve bu muhalefetin onu üzüp tedirgin ettiği düşünülebilir. Nitekim birgün seccadesinin altında bir tehdit mektubu bulmuştur. Bu mektubun kıyafetine itina gösterdiği için yazıldığı söylenirse de, Nizam-ı Cedid'e yönelmiş muhalefetin bir uzantısı olması daha güçlü bir ihtimaldir.

Galib'in son birkaç ay içinde şiddetlenen hastalığının mahiyeti hakkında kesin bir bilgimiz yok; ancak verem olduğu yolundaki şifâhî rivayetleri doğru kabul edebiliriz. Hastalığın son safhası, bütün tıbbî müdahalelere rağmen şairi hızla ölüme sürükleyecektir. Son şiiri, hastalığı sırasında ziyaretine gelen bir dostunun ricası üzerine yazdığı "henüz" redifli naziredir.

Can sefer kerde vü dil vâlih-i dîdâr henüz
Hâne hâlî şüd ü âyîne bedîdâr henüz

matla'ı ile başlayan bu hüzünlü Farsça gazelde, Galib'in çok yakınındaki ölümü sezdiğine dair imalar vardır. Ancak onun da Mevlânâ gibi ölümü şeb-i arus olarak gördüğünden şüphe edilemez. Mevlevilerce olabildiğince munisleştirilen ölüm, vuslatı engelleyen gömleğin çıkarılarak dostun dosta kavuşmasıdır:

Korkutmağa düşme bî-mahaldir
Vuslat dediğim benim eceldir
Salt bende değil bu fikr-i cânan
Ölsem de giyâh eyler efgan

3 Ocak 1799 Çarşamba sabahı, kırk iki yaşında, sakalında belki tek ak bile bulunmayan genç bir adam olarak son nefesini verip hâmûşâna karışan Şeyh Galib'in cenazesi yıkanırken, henüz hayatta olan babası Mustafa Reşid Efendi'nin oğlunu son olarak görmek istediği, teneşirin başında, yağmur gibi dökülen gözyaşları ak sakalından süzülürken "Ah oğul, bu tahtaya kara sakal yakışmıyor" dediği bilinmektedir. Şeyh Galib'in cenazesi, ertesi gün, Galata Mevlevihânesi'nin avlu-

sunda, Şârih-i Mesnevi İsmail Rusûhî Dede'nin ayak ucuna gömülmüştür. Ve bu ölüme düşürülen en güzel tarih, bir zamanlar Galib'i hicveden Surûrî'nin imzasını taşır:

Geçdi Galib Dede candan yâhû (1213)

Şeyh Galib Bibliyografyası

ABDÜLHALİM MEMDUH
Târîh-i Edebiyyât-ı Osmâniyye, İstanbul 1303

AHMED CEVDET PAŞA
Târîh-i Cevdet, C. IV-V, İstanbul 1303

AHMED HİKMET
"Şeyh Galib", *Türk Yurdu,* C.V., Sayı: 30, İstanbul 1327
"Eslafda Dekadanlık ve Şeyh Galib", *Servet-i Fünun,* C. 16, Sayı: 393, İstanbul 1314
"Şeyh Galib" *İlave-i Hak,* No. 12, 1328

AKINCI, GÜNDÜZ
Abdülhak Hamit Tarhan, Hayatı, Eserleri ve Sanatı, Ankara 1954

AKTAŞ, ŞERİF
Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara 1991
"Roman Olarak Hüsn ü Aşk", *Türk Dünyası Araştırmaları,* Aralık 1983

ALİ ENVER
Semâhâne-i Edeb, İstanbul 1309

ALİ MİLANİ
Şevket-i Buhârî ve Onun Üslubunun Türk Edebiyatına Tesiri (Doktora Tezi), İ.Ü. 1960-1961

ALİ NUTKİ DEDE
Defter-i Dervişan, Süleymaniye Kütüphünesi, Nazif Paşa 1194

ALPASLAN, ALİ
Şeyh Galib, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988

AYVAZOĞLU, BEŞİR
Aşk Estetiği, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1993

BANARLI, NİHAD SAMİ
Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, Devlet Kitapları, İstanbul 1987

BURSALI MUHAMMED TAHİR
Osmanlı Müellifleri, İstanbul 1338

ÇAĞLAR, BEHÇET KEMAL
"Şeyh Galib'e Nazire", *Şadırvan*, C.I, Sayı:24, İstanbul 1949

ÇELEBİ, ASAF HALET
"Eski Türk Şiirinde Reform: Galib Dede", *Türk Yurdu*, Sayı 263-269, Aralık 1956-Haziran 1957
Mevlânâ ve Mevlevilik, İstanbul 1957

ÇETİN, NİHAD M.
"Ahmed Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", *Türkiyat Mecmuası*, C.XI, 1954

DİLÇİN, CEM
"Şeyh Galip'in Şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedit", *Türkoloji Dergisi*, C. 11, Sayı: 1 (1993)

DİLEMRE, AHMET CEVAT
"Hüsün ve Aşk", Muhit, C. VII, sayı: 41-50, İstanbul 1932-33

ERGUN, SADETTİN NÜZHET
Şeyh Galib, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1932, s. 23
Şeyh Galib Hayatı ve Eserleri, Fasikül I, İstanbul 1936
Türk Şairleri, C. III
"Divan Edebiyatında Hece Vezni", *Çınaraltı*, Sayı:5, İstanbul 1941
"Şeyh Galib'in Şuara Tezkiresi", *Atsız Mecmua*, Sayı: 16, İstanbul 1932

EVER, MUSTAFA
"Adlar ve Kitaplar", *Argos*, Ağustos 1991

FAİK REŞAD
Eslâf, İstanbul 1311
Terâcim-i Ahvâl-i Meşâhir, İstanbul 1313

ESRAR DEDE
Tezkire-i Şuara-yı Mevleviyye, İ.Ü.Kütüphanesi, T.Y. 9620
Divan, İstanbul 1257

FERİT VECDİ
"Muhammed Es'ad Galib Dede", *Donanma*, Ağustos 1327, No.18

GİBB, E.J.W.
A History Of Ottoman Poetry, C. IV, London 1905

GÖLPINARLI, ABDÜLBAKİ
Melâmîlik ve Melâmîler, İstanbul 1931
Galib Dede, Şeyh, Aylık Ansiklopedi, No. 50. İstanbul 1948
Şeyh Galib, Hayatı, Sanatı, Şiirleri, İstanbul 1953
Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik, İnkılap Kitabevi, İstanbul 1953
Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler, MEB yayınları 1000 Temel Eser, İstanbul 1971

GÜNDÜZ, İRFAN
Osmanlılarda Devlet-Tekke Münasebetleri, Seha Neşriyat, İstanbul 1984

İZBUDAK, VELED ÇELEBİ
"Şeyh Galib Kimdir?", *İlave-i Hak* No. 11, 1328

KARACA, ALAATTİN
"Bir Yazarın Masalı: Kafdağının Ardında", *Milli Kültür*, Sayı: 83, Nisan 1991

KERAMETLİ, CAN
Galata Mevlevîhânesi, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul 1977

KÖPRÜLÜZADE, MEHMED FUAD
"Şeyh Galib'e Kadar Osmanlı Şiiri", *Servet-i Fünun*, Cilt: 44, İstanbul 1328
"Şeyh Galib", *Servet-i Fünun*, C. 43, İstanbul 1327
Milli Edebiyatın İlk Mübeşşirleri ve Divan-ı Türk-i Basit, İstanbul 1928
"Şeyh Galib" (Şiir), *Mehâsin*, Sayı: 1, Eylül 1324

KOCATÜRK, VASFİ MAHİR
Hüsn ü Aşk, İstanbul 1944

KUTLUK, İBRAHİM
"Mevleviliğe Dair İki Eser", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. II, sayı: 3-4, İstanbul 1948
"Şeyh Galib ve Es'Sohbetü's-Safiyye", *İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C.III, Sayı: 1-2, İstanbul 1948

MACİT, MUHSİN
Şeyh Galib'in Tarih Manzumeleri (İnceleme-Metin), Yüksek Lisans Tezi, Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1989

MEHMED SÜREYYA
Sicill-i Osmânî, İstanbul 1311

MEHMED ZİYA
Yenikapı Mevlevîhânesi, İstanbul 1329
"Şeyh Galib İhtifali Münasebetiyle", *İkdam*, 25 Ocak 1336

MENZEL, T.
"Ghalib Dede" *Encyclopedie de L'Islam*, C.II

MORAN, BERNA
"Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", *Gösteri*, Mayıs 1991

MUALLİM NACİ
Mehmed Muzaffer Mecmuası, İstanbul 1306
Esâmî, İstanbul 1308

MÜFTÜOĞLU, AHMET HİKMET
"Şeyh Galib", *İlave-i Hak*, No. 12, 1328

NAMIK KEMAL
Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları(Haz. Doç. Dr. Kazım Yetiş), İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989

OFLAZOĞLU, TURAN
Güzellik ile Aşk (Müzikli Oyun iki bölüm), AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1991

PAMUK, ORHAN
Kara Kitap, Can Yayınları, İstanbul 1990

RAUF YEKTA
"Selim-i Sâlis Mûsikişinas", *Yeni Mecmua*, C.I, Sayı: 16, İstanbul 25 Ekim 1917

RECAİZADE MAHMUD EKREM
Kudemâdan Birkaç Şair, İstanbul 1305

SAKIP DEDE
Sefîne-i Nefîse-i Mevleviyye, Mısır 1283

SURURİ
Divan, Mısır, Bulak baskısı, 1255

SÜLEYMAN FAİK
Mecmua, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Halis Ef. No. 2660

ŞEYH GALİB
Divan, İ.Ü. Kütüphanesi T.Y. No: 401, 1431, 2821, 2865, 5512, 5519, 5531, 5535; İstanbul Topkapı Sarayı Yeni Kütüphane, No: 1883; İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi, No: 146, 657-658 (Halet Efendi), 2676 (Esat Efendi); İstanbul Köprülü Mehmet Paşa Kütüphanesi, No: 425 (Asım Bey); İstanbul Topkapı Sa-

rayı Kütüphanesi, No: 941 (Hazine); İstanbul Fatih Millet Kütüphanesi, No: 311 (Ali Emiri), 408; Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi, No: 101 (İhsan Mahvi Balkır),

Hüsn ü Aşk, İ.Ü. Kütüphanesi T.Y. No: 1348, 1635, 1996, 5733; Süleymaniye Kütüphanesi, No: 418 (Düğünlü Baba), 679, 680, 171 (Halet Efendi). Bu sonuncu nüsha, müellif nüshasıdır.

Şerh-i Cezîre-i Mesnevî, İ.Ü. Kütüphanesi T.Y. No. 1338, 2222, 2167, 6335; 183 (Halet Efendi)
Es'Sohbetü's-safiyye, İ.Ü. Kütüphanesi T.Y. No: 6335 (Şerh-i Cezire-i Mesnevi yazmasının sonuna ilave edilen on sayfalık metin)
Divan, Mısır Bulak baskısı, 1252
Şeyh Galib Divanı (Haz. Muhsin Kalkışım), Akçağ Yayınları, İstanbul 1994
Şeyh Galib (Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umumi Tahlili ve Divanın Tenkidli Metni) I-II, Haz. Naci Okçu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993
Hüsn ü Aşk, Matbaa-i Ebuzziya, İstanbul 1304
Hüsn ü Aşk, (Tahirü'l-Mevlevi baskısı), İstanbul1341
Hüsn ü Aşk (haz. Abdülbaki Gölpınarlı), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1968
Hüsn ü Aşk (Haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları, İstanbul 1975

T.İ. (NURETTİN ARTAM)
"Galib Dede Yurdu", *Ulus*, 11 Ekim 1949

TANPINAR, AHMET HAMDİ
XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, S. 264 vd.
"Avize Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir", *Şadırvan*, C.I, Sayı: 4, 22 Nisan 1949
Huzur; Tercüman 1001 Temel Eser
Beş Şehir; MEB 1000 Temel Eser, İstanbul 1969

TANSEL, FEVZİYE ABDULLAH
"Makber'de Leyla vü Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri II", *Ülkü*, Sayı: 60, Şubat 1938

ÜLKÜ, FEYZULLAH SACİD
"Ahmet Haşim Hayallerini Kimlerden Aldı?", *Ülkü*, XVII, 1941, S. 17-24; Nihat YÜKSEL, SEDİT
Şeyh Galib/Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri, DTCF Yayınları, Ankara 1963, S. 12
"Şeyh Galib'in Bilinmeyen Kasideleri", *Devrim Gençliği*, Sayı: 19, Ankara 1959

ZİYA PAŞA
Harâbât, İstanbul 1311

Mustafa İsen*

Osmanlılarda Devlet–Sanat İlişkisi ve Bu İlişkinin III. Selim'le Şeyh Galib'deki Görüntüsü

Kültürel hayatın en önemli öğelerinden biri olan sanat, aynı zamanda bu konunun gelişmesini sağlayan ya da onu engelleyen şartları en çok bünyesinde bulunduran alandır. Toplumlarda geçerli olan değer yargıları, yönetimin bakış açısı, toplumun bilgi ve kültür düzeyi ve sanata sağlanan destek, bütün ülke sanatlarında olduğu gibi Türk sanatının gelişip duraklamasında da birinci derecede etkendir.

Bilindiği gibi başlangıçtan itibaren uzun bir süre güzel sanatlar denince akla öncelikle şiir geldi. Ve yine biliyoruz ki başka sanat alanları gibi şiir de başlangıçta din ile yakından alâkadardır. İlk dönem toplumlarında şiirin dinî bir ayin şeklinde ifade edildiği görülüyor. Zamanla sanat alanı giderek dinî mevzulardan dinî olmayan konulara doğru kaymış ve bu kez şairler aynı zamanda tabiblik gibi roller üstlenmeye başlamışlardır. Ama aynı zamanda ilk dönemlerden beri şiir, ölen ve öldüğü için mabudlar arasına karışan eski ve yeni reislerin vasıflarının medhi görevini üstlenmiştir. Yine bu yüzdendir ki en küçük bir liderin maiyetinde bile başlangıçta çok sayıda şair mevcuttu.

Osmanlı Devleti kendisinden önce kurulmuş Müslüman-Türk devletlerinin belirli yönlerini kendisine model alarak teşekkül etmiş bir yapı sergilemektedir. Bu yapının içinde Orta Asya kültürü olarak tanımlanabilecek ırkî özellikler ile İslâmiyet'ten gelen hususiyetler başlıca çizgileri ifade etmektedir. Bu çerçevede Osmanlılar'da devlet-sanat ilişkileri büyük ölçüde, Harun Reşid döneminden itibaren farklı bir çizgi izlemeye başlayan ve saraydan topluma doğru yayılan Ortaçağ Müslüman devlet sanat anlayışının bazı tadilatlarla devamı niteliğindedir. Bu anlamda Selçuklular'da, Celayirliler'de, Timurlular'da görülen devlet-sanat ilişkisinin küçük farklarla Osmanlılar'da da sürdüğünü ya da münasebetlerin bu gelenek üzerine oturduğunu söylemek mümkün. Bu dönemlerde devlet yönetiminin teo-

* *Prof. Dr., Gazi Üniversitesi-ANKARA*

rik değerlendirilmesi anlamını taşıyan siyasetnamelere, sözü edilen konuyla ilgili olarak göz atılsa, bilim ve sanatı koruma konusunda padişahlara büyük görevler düştüğünün nasıl vurgulandığı kolayca görülecektir. Ama Osmanlı şairleri açısından meseleye bakacak olursak bu ilişkinin en güzel örneği, Herat'ta ortaya çıkan ve Batılı araştırıcıların adına Türk Rönesansı dedikleri faaliyette, bir başka tabirle Hüseyin Baykara ile Molla Câmî ve Ali Şir Nevâî arasında gözler önüne serilen manzarada sergilenmiştir. Çok fazla tetkik edilmemiş olmakla birlikte Herat'ta ortaya konan Türk sanatı, sadece edebiyatta değil, musiki, hat, resim ve süsleme sanatlarında Anadolu'daki benzer örneklere büyük ölçüde modellik etmiştir. Buna ek olarak Sultan Mahmud'la Şehnâme şairi Firdevsî ve Sultan Sencer'le Enveri arasındaki ilişkiler de şairlerin özlediği manzaralardır. Ama bunların hiç birisi Hüseyin Baykara'ya yönelik özlem kadar değer taşımaz. Nitekim bu yüzden Anadolu yazı dilinde seviyeli bilim, kültür ve sanat sohbetlerinin adı, *Hüseyin Baykara sohbeti* şeklinde bir deyim niteliği kazanmıştır.

Sanat, insanın tabii ihtiyaçları karşılandıktan sonra yakından ilgilenebileceği bir alandır. Bu yüzdendir ki te'lif ücreti dediğimiz ve ancak yakın dönemlerde kısmen uygulamaya konabilen hak edişler gündeme gelinceye kadar sanat ve sanatçılar ancak toplumun varlıklı kesimlerinin çevresinde tutunabilmişlerdir. Yazdıkları eserler karşılığı sanatçılara verilen ödüle *câize* adı veriliyordu. Hz. Peygamber, kendisini öven Ka'b b. Züheyr'e karşılık olarak hırkasını hediye ettiği için de bu işlem, yani yazılan esere bir karşılık beklemek ya da vermek sünnet sayılmıştır. Bir başka ifade ile câize, bu alâkadan dolayı bütün Müslüman toplumlarında sanatın töresi, yasası olmuştur. Bu işlemin sanatın doğasını bozduğunu, onu soysuzlaştırdığını düşünmek doğru değildir. Bu uygulamayı günümüzde spora sağlanan destek gibi düşünelim. Niye özel şirketler ya da bazı kurumlar çok büyük masraflar yaparak spor klüpleri kuruyorlar. Bu uygulama spor için bir destek midir, yoksa köstek mi? Üstelik bu alaka Ortaçağ boyunca hem doğuda hem de batıda benzer bir yaklaşım sergiler. Rönesans sonrası Batıda bunun *mesen* kişiler adını aldığını biliyoruz. Doğu dünyası ise bunu *"marifet iltifata tabi'dir"* gibi hikemî bir sözle ifade etmiştir.

Anadolu'da Batı Türkçesi açısından edebî ve ilmî faaliyet başlangıçta büyük ölçüde Germiyan Beyliği sınırları içinde gelişip serpilmeye başladı. Germiyan Beyliği'nde ortaya çıkan devlet-sanat ilişkileri de aslında benzer kaynaklardan beslendiği için daha sonra teşekkül edecek Osmanlı geleneği ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Kaynaklar, Yıldırım Bayezid devrinden itibaren Osmanlı Devleti'nde şiir ve şairin varlığından söz etmeye başlıyorlar. Fakat Osmanlı Devleti'nde pek çok başka mesele gibi kültür sanat faaliyetlerinin de bir sisteme oturması II.

Murad devrinde hız kazanmış, Fatih devrinde gerçekleşmiştir.

Osmanlı Devleti'nde şairin konumu, önceki benzer toplumlardaki konuma denktir: Şair, söz ülkelerini fethedendir; iki âlemin hazinesini sözle açandır; arşın bülbülüdür; şiirlerini ilham alarak söylediği için değer bakımından peygamberlerin hemen ardından gelir; onlar, fesâhat bahçesinin güzel sesli bülbülleri, belagat şeker kamışlığının "mergûb-makâl tûtî"leridir. Osmanlı toplum yapısı, başlangıçta bir arayış dönemi geçirdikten sonra, özellikle XVI. yüzyıldan itibaren hem idarî, hem de kültürel yapıda müstakar bir görüntü sergilemeye başlar. Bu andan itibaren artık şairin konumunda XIX. yüzyılın ilk yarısına kadar bir değişiklik gözlenmemiştir. Sanatçının asıl görevi, başta sultan olmak üzere devlet ileri gelenlerinin yaptıklarını gelecek kuşaklara aktarmaktır. Bunu yaparken sanatçı, neyi söyleyeceği kadar, nasıl söyleyeceğinin de peşindedir. Toplum, bir değişiklik arayışı içinde olmadığı için bütün aydın kesim gibi sanatçıya da karanlıkları yoklamak, toplumun geleceğini kurmak gibi bir misyon yüklememiştir. Sistem kendinden kuşku duymadığı, dahası geleceğinden de emin olduğu için siyasî bir boyuta dönüşme eğilimi göstermediği sürece fikir hareketlerine karşı son derece toleranslı yaklaşır. Bu yapıda devlet ile fert arasında bir çatışmadan söz edilemez. Sanat dünyasında var olan çatışmalar, hayalî bir senaryo çerçevesinde rint-zahit çatışması gibi muhayyel örneklerdir. Nitekim Osmanlı Devleti'nde siyasetle uğraşanların katli oranı ile sanatla uğraşanlardan öldürülenler bir mukayeseye tabi tutulsa, aradaki farkın ne kadar büyük olduğu açıkça görülecektir. Bu çerçevede Osmanlı'da katledilen sanatçıların neredeyse sadece Figâni ve Nef'î'den ibaret olduklarını söylemek mümkün. Bunun da ötesinde, şairlere sağlanan destek bakımından Osmanlı hanedanı önceki benzer devlet adamlarından da cömert davranmıştır denebilir. Özellikle Fatih Sultan Mehmed devrinden itibaren, Rüstem Paşa'nın vezirliğine kadar çeşitli vesilelerle verilen caizeler dışında, çok sayıda şaire maaş bağlandığı biliniyor. Bu alâkanın önceki örneklerden daha iyi bir seviye göstermesinin sebebi, birkaçı dışında bütün Osmanlı padişahlarının bilfiil sanatla, özellikle de şiirle ilgilenmeleridir. Mesela sözü edilen alâkanın en iyi olduğu devrelerden biri olan Kanunî Sultan Süleyman dönemine bakılacak olsa, özellikle Bâkî ve Hayâlî Bey'in şahsında dikkate değer manzaralarla karşılaşılacaktır.

XVIII. yüzyıla, bir başka ifade ile Galib'in yaşadığı döneme gelindiğinde devlet-sanat ilişkilerinde müstakar bir görüntü kazanmış olan bu alâkanın aynıyla devam ettiğini söylemek mümkündür. Ama III. Selim'le Galib arasındaki ilişkinin, hatta biraz daha genişleterek söyleyelim, Galib'le saray arasındaki ilişkinin biraz daha farklı boyutlar taşıdığına dikkat çekmek istiyorum. Yirmi altı yaşına kadar iki mühim eseri olan *Divan* ve *Hüsn ü Aşk*'ı yazmış, otuzuna yakın da çilesini bitirip

Mevlevi dedesi olmuş bu dâhî şair artık hem Mevlevî mahfillerinde, hem de İstanbul'un edebiyat muhitlerinde çok tanınan, dostluğu arzulanan biri idi. Onun bu meziyetlerini, mûsikîde makam icad edecek derecede bilgi sahibi, hassas bir şair, aynı zamanda da bir Mevlevî muhibbi olan III. Selim'in bilmemesi düşünülemez. Nitekim Mevlânâ türbesinin sandukasına konulmak üzere hazırlattığı örtü münasebetiyle Galib'in de bir beyit yazmasını rica ettiğinde, şair bu talebe bir terci'le cevap vermiş, içinde

Müceddid olduğu Sultan Selim'in dîn ü dünyâya
Nümâyândır bu nev pûşîdesinden kabr-i Monla'ya

terci'-hânesi bulunan bu şiir, bilindiği kadarıyla aynı kan grubundan iki insanın tanışması için başlangıç olmuştur. *Hüsn ü Aşk* şairinin 1790 yılında Galata Mevlevîhânesi'ne şeyh olması üzerine bu alâkanın daha da arttığına tanık oluyoruz. Galib buraya şeyh olunca harap durumda olan tekkenin tamiri için bir kaside yazarak talepte bulunması üzerine padişah bu talebe olumlu cevap vermiş ve dergâh, bütün müştemilatıyla birlikte yenilenmiş, ayrıca güzel bir şadırvan, bir süre sonra da Padişah için bir hünkâr mahfeli yapılmıştır. Sarayın bu ilgisi devlet erkânını da harekete geçirmiş ve kısa süre içinde Galata Mevlevîhânesi, içilecek tatlı suyu dahil olmak üzere, bütünüyle elden geçirilerek cennet bahçelerini andıran bir mekân haline getirilmişti. Padişah bununla da yetinmemiş, şairle dostluğu ilerlettikten sonra dergâhın faaliyetlerine daha rahat devam edebilmesi için yeni vakıflar da te'sis etmişti. İşte başlangıçta resmî olarak başlayan Galib'le III. Selim arasındaki ilişkiler giderek başka bir şekil almış ve her ikisi de aslî rollerinden sıyrılarak ortak zevklere sahip, ortak duyuş kabiliyetleri olan iki dost olarak görüşmeye başlamışlar ve bu münasebeti Galib'in ölümüne kadar sürdürmüşlerdir. Daha doğrusu bu alâkada asıl rol değiştiren III. Selim'dir; Sultan, şiiri, mûsikîsi, incelikleri, kısacası bütün güzellikleriyle gündelik hayatın sıkıntılarından, sığınılacak bir ada konumundaki Mevlevihaneyi ve orayı varlığıyla güzelleştiren, anlamlaştıran Galib'in dünyasını bir ilticâgâh olarak görüyordu. Orada artık III. Selim, iç ve dış gailelerle sarsılan dünyanın en büyük ülkesinin padişahı değil, Galib'in kendisini anlayan bir arkadaşı, bir dostu hüviyeti ile bulunuyordu. Mesela padişah bütün protokol kaidelerini bir yana bırakarak yalnız mukabele günlerinde değil, zamanlı zamansız dergâha geliyor, buna karşılık Galib de teklifsizce saraya girip çıkıyordu. Örneğin Sultan bir defasında bazı borçlarını ödemesi için Galib'e bin lira vermişti. Buna karşılık Sultan âyine geldiği zaman ekseriya onun bestelediği âyin okunuyor ve sema bu âyinle yapılıyordu. Hatta sözlü Mevlevî geleneğinde anlatıl-

dığına göre Sultan Selim başını Galib'in kucağına koyarak onun okuduğu şiirleri tam bir vecd ve hayranlıkla dinlemekteydi. Bu rivayet, bir yakıştırma bile olsa, Osmanlı'da başka hiç bir şair ve padişah için hayal bile edilmemiş bir manzaradır. Ayrıca Sultan ona bütün dertlerini anlatır, rüyalarını söyler ve ondan bunları yorumlamasını isterdi. Bunlara ek olarak Padişah, çeşitli vesilelerle Galib'i memnun edecek faaliyetlerden de geri kalmıyordu; mesela bir gün şair ve hattat Cevrî'nin kaleminden çıkmış bir Mesnevî'yi kendisine hediye etmişti. Galib için birinci derecede motivasyon unsuru olan ve eserlerini yazarken

Esrârını Mesnevî'den aldım

diyerek asıl ilham kaynağı olarak tanımladığı, kendisi için böylesine önemli bir eseri padişahın ona sunması, şairi iyi tanımasının ve onun yüceltmesinin bir örneği olarak algılanmalıdır. Şairin bu ihsandan ne kadar memnun olduğu teşekkür için kaleme aldığı kasidenin ilk beytinden kolayca anlaşılır:

Bana Sultan Selim-i kânwer kâm-ı cihân verdi
Bütün dünyâ değer bir genc-i hâs u râygân verdi

Bunların da ötesinde Sultan, 1794 tarihinde çıkardığı bir fermanla mesnevihanların tayin iznini Şeyh Galib'e vermişti ki, bu, onu bütün Mevlevî şeyhlerinin üstünde bir dereceye yükseltmiş oluyordu.

Sultan'ın bu yakın alâkasına karşılık şair olarak Galib ne yapıyordu? O da her vesile ile lütuflarını, yardımlarını, daha da önemlisi dostluğunu gördüğü bu zarif hükümdara kasideler ve tarihler sunuyordu. Bir mehtâb âlemi, dergâha yapılan yardım, şaire gönderilen bir ihsan, padişahın yaptırdığı bir bina, bahar, kış, bayram gibi bir toplum olayı veya askerî bir başarı, bu şiirlerin yazılması için birer vesileydi. Toplam olarak Galib, III. Selim için on kaside, yirmi altı tarih, bir terci' ve bir kısa mesnevi kaleme almıştır. Galib gibi tasavvuf vadisindeki bir Mevlevî dedesinin devrin padişahıyla ilgili olarak bu kadar çok sayıda şiir kaleme almasının sebebi maddî alâka olamaz. Bunu, yukarıdan beri izah etmeye çalıştığımız ve bütün Osmanlı şairlerince hep bir model ilişki olarak gözlenen Hüseyin Baykara-Molla Camî ve Ali Şir Nevâî münasebeti dışında bir ikinci örneği daha görülmeyen dostâne alâkanın bir sonucu olarak değerlendirmek gerekecektir, kanaatindeyim.

Galib'in Sultan III. Selim'le olan bu dostane ilişkileri sarayın diğer mensuplarına da yansımış ve şair, Mihrişâh Valide Sultan ile Sultan'ın kız kardeşleri olan Beyhan ve Hatice Sultan'ların da dikkatlerini çekmiştir. Hatta bu hanım sultanların Galib'e *"Pamuk Şeyhim"* diye hitab ettikleri rivayetler arasındadır. Bunların da

ötesinde, sözlü gelenekte anlatılagelen öyle bir rivayet daha vardır ki, bu da Osmanlı tarihinde sadece Galib için söz konusudur: Anlatılanlara göre Galib, padişahın kızkardeşi Beyhan Sultan'a aşıktır. Galib'den önce yaşamış bazı Osmanlı şairlerinin hanedan mensubu hanım sultanların yaptırdıkları eserler için tarihler düşürdüklerini biliyoruz. Nitekim benzer alâkalar dolayısıyla Galib de Mihrişah Valide Sultan için altı tarih manzumesi yine Galib Divanı'nda yer almaktadır. Ama Beyhan Sultan'la ilgili olarak Divan'da yer alan şiirler, başka bir alâkayı da ister istemez gündeme getirecek sayı ve niteliktedir. Bu örnekler, dört kaside, üç tarih ve bir *terci'-i bend*den ibaret olup muhtevalarına bakıldığında da şairin Beyhan Sultan'a karşı başka türlü duygular beslediği, hatta Divan bu gözle tarandığında başka şiirlerde de bu olaya telmihlerin yer aldığı görülebilecektir. Bu hadisenin yine sözlü Mevlevî geleneğinde uzayıp giden başka rivayetleri de bulunmaktadır. Ama bütün bunlardan çıkan sonuç, Galib'in sarayla başka hiç bir şaire nasip olmayacak kadar içli dışlı olduğudur.

Konuşmamızın başına dönelim ve Baykara-Camî ilişkisini hatırlayalım. Bakın Galib, III. Selim'le alâkasını ona sunduğu bir kasidede nasıl değerlendiriyor:

Hüseyn-i Baykara bahş etmemişti Monla Câmi'ye
Bana ol kâmı kim bu husrev-i sâhib-kıran verdi.

KAYNAKLAR:

Şeyh Galib Divanı (Haz. Muhsin Kalkışım), Ankara, 1994.

Şerafettin Turan, *Türk Kültür Tarihi*, İstanbul, 1990.

Mehmet Çavuşoğlu, *XVI. Yüzyılda Divan Edebiyatı*, Çevren, Priştine, 35 (1984)

Asaf Halet Çelebi, *"Eski Türk Şiirinde Reform: Galib Dede"*, Türk Yurdu, Aralık 1956-1957.

Fuat Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara, 1966.

İsmail Erünsal. *II. Bayezid Devrine Ait Bir İn'âmât Defteri,* Tarih Enstitüsü Dergisi, S. X-XI (1979-1980).

Hasan Hüsrev Hatemi*

Şeyh Galib Devri Bilim ve Kültür Çevresi

Her devrin en az bir yüzyıl öncesinde hazırlayıcıları ve etkileyicileri vardır.

Beylikler Devri'nin kültür, bilim ve sanat kişilikleri yetişmeseydi Fatih Devri kişileri, işe çok başlardan başlamak zorunda kalacaklardı. XV. yüzyıl kişileri XVI. yüzyılın, XVI. yüzyıl da XVII. yüzyılın hazırlayıcısıdır. Ahmet Vefik Paşa'nın *Lehçe-i Osmanî*'si *Kamûs-i Türkî*'nin temelinde durur. Bizim okul yıllarımız olan 40 ve 50'li yıllara XIX. yüzyıl sonu kişiliklerinin ne kadar etkili olduklarını ancak üniversite sıralarına gelince anlamıştık.

Şeyh Galib ve devrini düşünürken, XVIII. yüzyıl başı ve XVII. yüzyıl sonlarına gerilemek zorunda kalıyoruz. Orada hayal kırıklıkları, yenilgi ve kalkınma istekleri ile karşılaşırız.

XVII. yüzyıl *"Kırım'dan gelirim adım da Sinan'dır bey"* havasında başlamış, Karlofça ile bitmişti.XVIII. yüzyıl ise yenilgilerle sürüp gitmiş ve Nemçeli'ye "hiç kaçma" diye haykıran gazi, XVIII. yüzyıl sonunda *"Dağlar taşlar dayanamaz benim âh ü zârıma"* diyen bir gazi tipine dönüşmüştü. Akıncı, yerini savunma savaşçısına terketmişti.

On yıl kadar önce Viyana'yı bir hanım rehber eşliğinde geziyorduk. Rehber hanım, grubun gençlerine dönerek "En güzel ve süslü eserleri neden XVIII. yüzyılda yaptık? Barok sanat neden XVIII. yüzyılda en güzel eserlerini verdi biliyor musunuz? Çünkü Türklere haraç vermekten kurtulduk" dedi. Böylece benim kafamda bir düğüm çözüldü. Batı'da zafer nişanesi olan Barok sanat, Osmanlı İmparatorluğu'nda hüzünlü bir güzeldir. Batılı için eski Roma ve Rönesans sanatını değiştirmek, yeni bir atılım yapmaktır. Bizde ise Barok mimari, artık yabancı mimarlara ısmarlanan eserlerdir. Doğu Roma'nın fethiyle "Diyar-ı Rum" olan ülkenin Roman mimarisini terketmek, Alaman ve Dalyan (İtalyan) sanatına boyun eğmektir.

Şeyh Galib'in "Aşk" için söylediği ninni sanki kendisine ve XVIII. yüzyılda doğan her Müslüman Osmanlı bireyine söylenmiş gibidir:

* *Prof. Dr., Cerrahpaşa Tıp Fakültesi–İSTANBUL*

Ey mâh uyu uyu ki bu şeb
Gûşunda yer ede bang-i ya Rab
Ma'lûm değil eğreçi matlab
Öyle görünür ki hükm-i kevkeb
Sîh-i siteme kebâb olursun
Ey gonca uyu bu az zamandır
Çarhın sana maksadı yamandır
Zira katı tünd ü bî-amandır
Lütf etmese de velî gümandır
Havfım bu ki pek harâb olursun

Selçuklu sultanları hüzünle tanıştığı zaman, Mevlevîlik ortaya çıkmıştı. Osmanlı sultanlarının en hüzünlüsü ve Mütercim Asım'ın deyimi ile "Napolyon nâm halef-i Cengiz ü pür mekr ü sîtiz" ile uğraşan III. Selim aynı şekilde Mevlevîlikte teselli aradı. Nasıl ki Sultan Reşad da sıkıntılar içinde teselli arayan bir *"Hayran Dede"* olacaktı.

Devrin padişahı Mevlevî meşrepli olunca, onun en yakınlarından olan Mevlevî şeyhi Galib'in yöneticiler çevresiyle yakın ilişkiler içinde olması tabiidir. Bunun böyle olduğunu da o devrin rivayetlerinden biliyoruz.

Edebiyat Çevresi: XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Nedim, şiir dilinde İstanbul Türkçesi'ni en iyi kullanan şairlerden biridir. XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başında Vâsıf *"Sirişk-i çeşmimin bak farkı var mı çağlayanlardan"* diyerek, aynı şekilde çok tabii ve güzel bir Türkçe kullanmıştı. İran'da Saib-i Tebrizî, Kelîm-i Hemedânî ve Şevket-i Buhârî ile temsil edilen ve "Sebk-i Hindi" adıyla anılan, Gölpınarlı'nın deyimiyle fikri en ince hayallerle işleyip en ahankle tarzda sunan akımın yine Gölpınarlı'ya göre en üstad şairi Şeyh Galib'dir [1].

Nâbî ile başlayan ve XVIII. yüzyılda devam eden "hikemî" şiirin aynı yüzyıldaki en önemli temsilcisi Koca Ragıp Paşa'dır. Şeyh Galib, tasavvuf neşesini hikemî şiir üslûbunu kullanmadan belirtebilmiş bir şairdir. Vâsıf ve Nedim'e göre Şeyh Galib daha hikmete yakın, Koca Ragıp Paşa'ya göre daha liriktir.

XVIII. yüzyılda Osmanlı ülkesi daha önce yapmakta geç kaldığı şeyleri hızla tamamlamağa çalışır gibidir. XVIII. yüzyıla kadar dilimize çevrilmemiş olan İbn-i Sina'nın *Kanun* adlı eseri Hayatîzâde tarafından çevrilmiş ve aynı yüzyılda Nahîfî, Mesnevi'yi manzum olarak dilimize kazandırmıştır. İstanbul, kısa bir süre Lâle Devri yaşamış, bir imparatorluk başşehri için hiç de fazla lüks olmayan Lâle Dev-

1. Abdülbâki Gölpınarlı, *Divan Şiiri, XVIII. Yüzyıl*, Varlık Yayınları, İstanbul 1955.

ri, kafa yapısında sosyalizm veya halkçılık aranmayacak basit bir zorba, Patrona Halil tarafından yıkıldıktan sonra, geriye doğru kötüleme işlemi yapma âdetimizle neredeyse bir günah sayılmıştır. Kırım elimizden XVIII. yüzyılda çıkmış ve nasıl Osmanlı gazileri *"Hey gaziler yol göründü yine garip serime"* üslûbuna geçmişlerse, önceki yüzyılda *"Râyete meylederiz kamet-i dilcû yerine"* diyen Kırım Hanları nesli, artık *"Mevlâyı seversen beni söyletme gamım var"* demeye başlamışlardır [2].

Şeyh Galib, böyle bir yüzyılın ikinci yarısında bu âleme gelecek, devraldığı hüznü eksiltmeden kendi üslûbu ile güzelleştirecek ve kendi şahsiyetinden çok şeyler kattığı Galata Mevlevihânesi'nde *"semt-i hamûşan"*a çekilecekti. XVII. yüzyıl IV. Murad, Sultan İbrahim, Avcı Mehmed gibi korkulan padişahlarla kapanmıştı. III. Selim ise sevilen padişahtır.

III. Selim'i halk değilse bile, çevresindeki aydınlar sever. Bu, bence Osmanlı Devleti'nde bir yeniliktir. Korkulmaktan çok sevilmek, III. Selim'in etrafındaki aydınlarla bütünleşmesinin bir başarısıdır. Yeğeni II. Mahmud, onun düştüğü durumdan ibret alarak, sevilmekten çok korkulan padişah tipini yeniden canlandırmıştır. Kendi oğlu Abdülmecid ise, Tanzimat aydınları tarafından Nizâm-ı Ceditçilerin Sultan Selim'e yönelttikleri sevgi kadar bir sevgi görmese bile "korkulmayan" bir padişah olacaktı.

XVIII. yüzyıl artık yalnız padişah, sadrazam ve vezirlerin değil, yüksek memurların da sâhilhâne (yalı) ve güzel evler yaptırdıkları bir yüzyıldır. Genellikle Tanzimat Fermanı'ndan önce bizde burjuvazi ve aristokrasi olmadığı söylenir. Bence her devrin temelinin bir yüzyıl öncesinde aranması kuralı burada da geçerlidir. XVIII. yüzyılda yaşamış olan Fıtnat Hanım'ın, hatta Nedim'in divanında bürokratlara yazılan konut kutlama methiyeleri ve tarih manzumeleri önemli yer tutar. Şeyh Galib ve diğer Nizâm-ı Cedit aydınları sultan tarafından gelen bir emir ve korkutma olmadan kendilerinden doğan bir dikkatle sevgilerini bürokratlara değil, sultana yöneltmişlerdi. Çünkü onun da hem reformlarını hem de çevresini sevdiğinin farkında idiler.

İlim Çevresi: XVIII. yüzyıl neden farklıdır? Neden mumun sönmeden önce son ışıklanışı gibi, yerini XIX. yüzyılda Batı'dan gelen bilime ve felsefeye terkedecek Türk-İslâm uygarlığı bir parlama gereği duymuştur? Bunu basit bir özenti veya yenilgilerin uyarısı olarak izah etmek zordur. XVIII. yüzyılın uyanışında matbaanın büyük rolü vardır. Fransız İhtilali'nin oynadığı uyarıcı rol, ancak Hıristiyan halk üzerinedir. Müslüman aydınlardaki uyanış, Fransız İhtilali'nden çok önce başlamıştır. Fransız İhtilali Müslüman aydınlar tarafından başlangıçta antipati ile karşılanmış, Napolyon yayılmacılığının yarattığı tehlike bu antipatiye tuz biber ek-

2. Halim Giray (Mezarı Çatalca'da Ferhat Paşa Camii haziresinde).

miştir. Fransız İhtilali'nin Türk-İslâm aydınlarına etkisi, II. Mahmud devrinde ve ondan korkan aydınlar üzerinde görülecek, Tanzimat aydınları üzerinde yani yarım asır sonra iyice hissedilecektir.

Matbaanın etkisi ise iyice belirgindir. XVII. yüzyılda yaşamış Kâtip Çelebi'nin ansiklopedik eserleri ve bazı sözlükler İbrahim Müteferrika'nın sağladığı bu yenilik sayesinde, zahmetle bulunan sahhaf malları olmaktan çıkarak, kolay bulunur hâle gelecek, III. Selim'in reformları çevresindeki aydınlardan olan Mahmud Raif Efendi tarafından Fransızca olarak yazılıp, Mühendishane Matbaası'nda basılabilecekti [3].

Şeyh Galib devrinin ilim adamları XVIII. yüzyılda yaşamış ve eser vermiş olan Suphizâde Abdülaziz, Vesim Abbas Efendi gibi tıp yazarlarından, Gelenbevî gibi matematikçilerden ve XVII. yüzyıl sonunda İkinci Viyana Kuşatması yenilgisinden biraz önce Türkçe'ye çevrilmiş olan *Atlas Major*'den yararlanmış, ilham almış kişilerdi. III. Selim devrinin bilim ve kültür çevresinin temelleri, XVII. yüzyıl biterken başlayan uyanış devrinde atılmıştı. Bekir Karlığa da aynı fikirdedir:

"Onyedinci yüzyılın son çeyreğiyle onsekizinci yüzyılın ilk çeyreğini Osmanlı düşüncesi bakımından bir uyanış dönemi olarak nitelendirmek mümkündür. Nitekim bu dönemde bir yandan pozitif bilimlere doğru bir eğilim baş gösterirken öte yandan halkın daha iyi aydınlanmasını sağlamak üzere bir çok temel eserin çevirisine başlanır. Daha önceki iki asırda çoğunlukla dinî ilimler ağırlıkta bulunurken, onyedinci asır ortalarından itibaren fikrî ve felsefî konuların ağırlık kazanmaya başladığı görülmektedir." [4]

Kâtip Çelebi'nin aydınlatıcı etkileriyle XVII. yüzyıl ortalarında Türk-İslâm imbiğinden geçirilmiş bir Batı kültürü, Şeyh Galib ve çevresini yetiştirmişti. Bu çevrenin etkisiyle de II. Mahmud devri ve Tanzimat devri çevresi yetişti. III. Selim ve öncesinin hazırlayıcı kişilikleri, hele Şânizâde Ataullah Efendi unutularak mesela tıp eğitimi reformunu sadece Bernard'ın Türkiye'ye davet edilişine bağlamak izahı zor bir Avrupa hayranlığıdır.

XVII. yüzyıl boyunca elçilerin kalem erbabı arasından seçilmesine çok fazla önem verilmemiştir. Elçilik heyetinde Evliya Çelebi gibi gözlemciler bulunmadıkça, elçilerin daha çok devletin askerî itibarını temsil eden heybetli kişiler olmasına dikkat edilir. Yirmisekiz Çelebi ise, kendisi de bilim ve edebiyatla uğraşan bir ki-

3. Abdülhak Adnan Adıvar, *Osmanlı Türklerinde İlim*, Remzi Kitabevi, İstanbul (Bu eserden, III. Selim devrini hazırlayan XVIII. yüzyıl ilk yarısı çevirileri ve bilim yazarlarını öğrenmek mümkündür).

4. Bekir Karlıga, "Yirmisekiz Mehmet Çelebi'in Yeni Bulunan Bir Fizik Kitabı Tercümesi ve XVIII. Yüzyıl Başında Osmanlı Düşüncesi", *Bilim Felsefe Tarihi*, İstanbul 1991.

şidir. XVIII. yüzyıl sonunda III. Selim devrinde elçilere özellikle rapor hazırlama görevleri verilmişti. III. Selim devrinde elçiler artık heybet gösterisi yapan veya hediye isteyen kişiler olmaktan çok, devletin itibarını ve haklarını savunan, medeniyet yolunda nasıl ilerleneceği konusunda rapor hazırlayan aktif kişilerdir[5].

Yalnız elçiler değil, elçilik heyetinde bulunan Mahmut Raif Efendi gibi memurlar bile yeni bir aydın tipi olarak, önce lisan öğrenmeye başlamışlar, memlekete ve sultana hizmet etmek için bir diplomatik görevin verilmesini beklemişlerdir[6].

Devrin Bazı Simaları: Mütercim Âsım, Şeyh Galib devrinde tanınmış ve devre renk veren edebiyat ve kültür kişilerindendir. XX. yüzıla kadar başka şehirlerden İstanbul'a gelenler, kendilerini İstanbul'a uydururlardı. 1950'den sonra gelenlerin aksine, telaffuzlarını İstanbul Türkçesi'ne uydurmayı amaç edinirlerdi. Asım "*Kalmadan hâk-i mezellette heman ey Asım/Âzim-i sû-yi semensay-i Sitanbul olalım*" diyerek İstanbul'a gelmiş ve III. Selim çevresinden olan Tatarcık Abdullah Efendi'nin himayesine girmişti. Farsça-Farsça bir sözlük olan *Burhan-ı Katı*'yı Türkçe'ye çevirmekle, devrinin Türkçe'sinin bir tesbitini yapmış, kültürümüze Türkçe bir derleme sözlüğü hediye etmişti. *Kamus* tercümesi ise Arapça bir sözlüğün çevirisidir. Bu iki sözlüğün çevirisiyle dilimize, büyük bir hizmet yapan Mütercim Âsım, ayrıca iki ciltlik *Âsım Tarihi*'ni yazmıştır. *Âsım Tarihi* özellikle Napolyon devri Fransa-Osmanlı Devleti ilişkileri bakımından önemli bir kaynaktır.

Kültür bakımından fazla önemli olmasa bile, şiir dilinin sadeleşmesinde önemli olanlardan biri, Enderunlu Fâzıl'dır.

Cümlenin eltâfı şimdi amma
Semt-i iklim-i bilâd-ı Urpa
Andadır şehr-i Sitanbul-i Şerif
Cümleden olmaya mı pâk ü lâtif

diyerek İstanbul'un Urpa (Avrupa) yakasında oluşunun önemini belirtmiştir.

Esrar Dede, Galata Mevlevihânesi hücrenişin dervişlerinden olup, Şeyh Ga-

5. Faik Reşit Unat, *Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1968.
6. Mahmut Raif Efendi, *Osmanlı İmparatorluğunda Yeni Nizamların Cetveli* (Yayına hazırlayanlar: Aslan Terzioğlu ve Hüsrev Hatemi), TTOK Yayınları, İstanbul 1988.

lib'in en yakın çevresindendir. Kendisi de şairdir. Vefatında Şeyh Galib onun için,

Ağyarım ağlasın bana hem yârim ağlasın
Gûş eyleyen hikâyet-i Esrâr'ım ağlasın

diye başlayan bir mersiye yazmıştır.

Şeyh Galib, 1757 yılında doğduğuna göre, Koca Ragıb Paşa'nın ölümünde 6 yaşında idi. Koca Ragıb Paşa, Nevres-i Kadîm, Osmanzâde Taib, Fıtnat Hanım, Neylî ve Nazîm'i, Şeyh Galib devri şiirine etki etmiş kişilikler olarak sayabiliriz. Bilimsel konuların türünün ve seviyesinin XVIII. yüzyıldaki görünümüne etki yapmış kişiler ise bir önceki yüzyıldan Kâtip Çelebi, aynı yüzyıldan İbrahim Müteferrika, Yirmisekiz Çelebi, Yirmisekiz Çelebizâde Sait Bey, Gelenbevî İsmail Efendi, Hoca Neşet Efendi* ve diğerleridir.

** Hoca Neş'et, Şeyh Galib'in hocasıdır. Es'ad mahlası, şairimize onun tarafından verilmiştir.*

Ekrem Işın*

Mevlevîliğin Osmanlı Modernleşmesindeki Yeri ve Şeyh Galib

Şeyh Galib'in XVIII. yüzyıl sonlarında bir şair olarak Osmanlı kültür dünyasına vurduğu kişisel damga, onun kişiliği ve eserlerini daha çok edebiyat tarihçiliği açısından ele alan bir geleneğin doğmasına yol açmıştır. Sanatın temeline yaratıcı kişiliği yerleştiren bu gelenek Şeyh Galib'i, XIV. yüzyıldan itibaren evrimleşen divan şiirinin 18. yüzyılda "Sebk-i Hindî" tarzıyla vardığı en mükemmel form ve içerik ustası olarak değerlendirir. Edebiyat tarihçilerine göre Şeyh Galib, bir meslek erbâbı olarak içinde yer aldığı ve sürekli değişim gösteren şiir geleneği tarafından beslenmiş ve kişisel yeteneğiyle bu geleneği yaşadığı reform çağının toplumsal ihtiyaçlarına uygun biçimde yeniden şekillendirmiştir. Gelenek ile sanatçı arasındaki bu çift yönlü ilişki, bütün tarihsel dönemlerde ön plâna çıkan yaratıcı kişiliklere uygulanabilecek klasikleşmiş bir hipoteze dayanır. Bu hipoteze göre evrimleşen gelenek, kendisiyle ilişki kuran sanatçıyı gelecek çağlara taşır; sanatçı ise tarihsel süreç boyunca kendisini taşıyan geleneğin eskiyen ve anlamını kaybeden yönlerini yaratıcı yeteneğiyle yeniden inşa ederek onu zamana uydurur. Edebiyat tarihi açısından Şeyh Galib'in önemi, onun yazılı gelenek ile sanatçı kişilik arasındaki çok yönlü ilişkiyi, estetik bir başarıya dönüştürmesinde odaklanmaktadır.

Edebiyat tarihçiliğinin değerlendirme ölçütleri bir yana bırakılıp, sorına toplumsal tarihçiliğin merceğiyle bakılırsa; Şeyh Galib'in yalnızca şair değil, aynı zamanda bir Mevlevî şeyhi olduğunu ve bu ikinci kimliğin onu ilkinden daha köklü bir gelenekle buluşturduğunu söylemek mümkündür. Böylece mutasavvıf kimliğine bürünen Şeyh Galib, artık yalnızca klasik şiir geleneği içinde estetik formlar yaratan bir şair değil, Mevlevîlik gibi toplumsal bir örgütlenmenin değerler sistemiyle kuşatılmış bir yaşam üslubunun sözcüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada Şeyh Galib'in kişiliğini ve eserlerini toplumsal tarih açısından yorumlamada kullanılacak stratejik kavram, *yaşam üslûbu*dur. Diğer yandan *yaşam üslûbu*nu tarihin belli bir dönemine ait dondurulmuş bir değerler kalıbı olmaktan çıkartıp

* *Tarihçi–İSTANBUL*

ona tarihsel süreç içinde hareketlilik kazandırmak amacıyla ikinci bir kavramın kullanımına ihtiyaç vardır. Bu da toplumsal gelişme dinamiklerinin bütününü ifade eden *modernleşme*'dir.

1789-1807 yıllarını kapsayan III. Selim dönemi, Osmanlı modernleşmesinin toplum hayatında ilk etkilerinin hissedilmeye başlandığı bir zaman kesitidir. Şeyh Galib, bu gelenekten kopuş döneminde yaşamış ve mensubu bulunduğu Mevlevîlik, modernleşmenin getirdiği yapısal değişikliklere bu dönemde uyum sağlamaya çalışmıştır. Şeyh Galib'in Galata Mevlevihânesi'nde postnişinlik yaptığı 1791-1799 yılları, Mevlevîliğin modernleşme hareketiyle hem çatışma hem de uzlaşma gibi birbirine karşıt iki ayrı ilişki biçimi oluşturmaya çalıştığı bir dönemdir. Mevlevîliğin modernleşme hareketi karşısında takındığı bu iki farklı tavır, XVII. yüzyıldan itibaren tarikatın içinde başgösteren, Çelebiler ile İstanbul'daki şeyh aileleri arasındaki üstü örtük mücadeleye dayanır. Bir bakıma modernleşme, bu mücadeleyi III. Selim döneminde kısmen açığa çıkarmış, II. Mahmud'un 1808-1839 arasındaki saltanat yıllarında ise daha da netleşmesine neden olmuştur. Söz konusu reformcu padişahların döneminde, Konya'daki Mevlânâ Âsitânesi postnişinliğini üstlenen ve Mevlevîliğin merkezî yönetimini temsil eden Çelebiler'in modernleşme hareketinin karşısında bulundukları, diğer yandan İstanbul'daki Mevlevî kökenli şeyh ailelerinin ise modernleşmeyi desteklemek suretiyle iktidarın yanında yer aldıkları görülmektedir. Modernleşmeye karşı Mevlevîlik bünyesindeki bu çift yönlü tavır alışta Çelebiler'in çatışmayı, İstanbullu şeyh ailelerinin ise uzlaşmayı ana ilke olarak benimsedikleri söylenebilir. Şeyh Galib'e gelince; Galata Mevlevîhânesi meşihatini üstlendiği dönemde, İstanbul'un güçlü Mevlevî ailelerinden birine mensup bulunmadığı halde, tercihini kendisini yetiştiren Ebubekir Dede ailesinin modermleşme taraftarı politikası yönünde yapmış ve böylece tarikatın uzlaşmacı grubu içinde sivrilen bir isim olmuştur. Bu tercihin sonuçları, Şeyh Galib'in sanatında ve temsil ettiği *yaşam üslûbu*'nda açıkça görülmektedir.

Mevlevîliğin modernleşme hareketi karşısında takındığı ikili tavrı yeterince kavrayabilmek ve Şeyh Galib'in kişisel tercihinin altında yatan nedenleri kısmen de olsa açıklayabilmek için, tarikatın klasik örgütlenme yapısına ve modernleşmenin XVIII. yüzyıl sonlarından itibaren bu yapıyı değiştirici yöndeki rolüne değinmek gerekmektedir.

XIII. yüzyıl sonlarında Mevlânâ'nın adına oğlu Sultan Veled tarafından kurulan Mevlevîlik, tıpkı Bektaşîlik gibi idarî açıdan merkeziyetçi bir tarikattır. Sultan Veled'in Çelebi Hüsameddin'den sonra Konya Mevlânâ Âsitânesi postuna geçmesiyle birlikte XIII. yüzyıl sonlarında tarikatın yönetimini üstlenen Çelebilik makamı kurulmuş ve bunun neticesinde her türlü idarî yetki bu makamı temsil eden

Mevlânâ soyuna mensup erkek üyelerin babadan oğula ya da büyük kardeşe devrettikleri bir aile tipi yönetim kastı tarafından kullanılmıştır. Mevlevîliğe merkeziyetçi bir karakter veren bu örgütlenme yapısı içinde Çelebi ailesi, gerek mensubu bulunduğu Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî'nin manevî kişiliği, gerekse o dönemde tarih sahnesine yeni çıkan Osmanlı hanedanına oranla daha köklü bir geçmişe sahip bulunmaları nedeniyle, Saray'ın gözünde her zaman itibarlı bir konumda yer almışlardır. Saray nezdindeki bu itibarın devlet tarafından Mevlevîliğe yansıtılış şekli ise, Çelebilik makamının siyasî yönden güçlendirilmesi yönünde gerçekleşmiştir. Nitekim Fatih Sultan Mehmed dönemi hariç tutulursa, kuruluşundan modernleşme hareketlerinin ilk başlangıç tarihi olan XVIII. yüzyıla kadar, Osmanlı idaresinin, taşra yönetiminde merkeziyetçi tarikat temsilcileri sayılan şeyh aileleri ve bu arada Çelebiler ile yakın siyasî ilişkilere girdiği, söz konusu yerel güç odaklarını devletin vilayetlerdeki resmî kadroları olarak değerlendirdiği görülmektedir. Bu çerçevede devlet tarafından bahsi geçen ailelere ve Çelebilere tahsis edilen büyük ölçekli vakıf gelirleri ile vergi muafiyetleri, hem merkeziyetçi tarikatları ve bu arada Mevlevîliği iktisadî yönden güçlendirmiş, hem de manevî otorite ile siyasî otorite arasındaki bütünleşmeyi sağlamıştır.

Klasik anlamda bürokratik yönetim geleneğinin dayandığı ve idarî yetkinin yerel gruplara devrini esas alan bu devlet felsefesi, ilk defa Şeyh Galib'in de tanık olduğu III. Selim reformlarıyla değişim sürecine girer. Bu sürece damgasını vuran modernleşme hareketi, devlet yönetiminde merkezîleşme ilkesini gündeme getirmekte, dolayısıyla yerel güç odakları sayılan şeyh ailelerinin siyasî nüfuzunu ortadan kaldırmaktadır. Taşra yönetiminde âyân ve şeyh ailelerinin elinden alınmaya başlayan idarî tasarruf hakkının doğurduğu boşluğu devlet, bürokratik rasyonaliteyi benimseyen modern elit kadroyu yetiştirmek suretiyle doldurmaya çalışmıştır.

Şeyh Galib, söz konusu ettiğimiz toplumsal sürecin başlangıcına tanık olmuş ve kendisini bir Mevlevî şeyhi olarak tarih sahnesine çıkartan modernleşmenin, mensubu bulunduğu tarikat bünyesinde yol açtığı dalgalanmaları yakından yaşamıştır. Bu dalgalanmaların Çelebilik makamı üzerindeki ilk etkisi, III. Selim'in kişiliğinde sembolleşen Nizâm-ı Cedîd'e karşı şiddetli muhalefettir. 1785-1815 tarihleri arasında Çelebilik görevini üstlenen el-Hac Mehmed Çelebi, geçmişte devlet tarafından temsil ettiği makama tanınmış ayrıcalıkların birer birer elinden alınması, vakıf gelirlerinin kısıtlanması üzerine tepkisini Mevlevîlik adına modernleşme aleyhtarlığı şeklinde göstermiştir. Kendisi de bir Mevlevî olan III. Selim'in bu tavra karşı ses çıkarmadığı, hatta Konya'da Mehmed Çelebi'nin öncülük ettiği ufak çaplı bir ayaklanmayı dahi müsamahakârlıkta karşıladığı bilinmektedir. Bu karmaşık

siyasî ortamda Şeyh Galib, Galata Mevlevihânesi postnişini olarak mensubu bulunduğu Mevlevîliğin baş temsilcisi Mehmed Çelebi'nin değil, modernleşmenin öncüsü III. Selim'in yanındadır. Şeyh Galib'in iktidardan yana takındığı bu açık tavır, aynı zamanda onun kişiliğini bir Mevlevî şeyhi olarak şekillendiren ve Galata Mevlevihânesi postnişinliğine kadar yükselmesini sağlayan modernleşme uzantısı sosyo-kültürel zeminin de doğal bir sonucudur.

Burada söz konusu ettiğimiz ve Şeyh Galib'i Galata Mevlevihânesi postnişinliğine taşıyan sosyo-kültürel zemin, XVII. yüzyıldan itibaren İstanbul'da kök salmaya başlayan ve Çelebilik makamıyla ilişkilerini asgari düzeyde tutmaya özen gösteren şeyh aileleri tarafından şekillendirilmiştir. XVII. yüzyıldan önce İstanbul'da meşihat görevini üstlenen şeyhler, imparatorluğun değişik bölgelerindeki Mevlevîhânelerden Çelebilik makamının onayı ile tayin edilirlerdi. Tayin yöntemi, İstanbul Mevlevîliğinin sosyo-kültürel zemini üzerinde iki önemli etki bırakmıştır. Bu etkiler aynı zamanda Şeyh Galib'in postnişinliğini de yakından ilgilendirmektedir. Birincisi, şu gerçeğin altını çizer: Tayinle meşihat üstlenen şeyhin İstanbul Mevlevî kültürüne katkısı, görev yaptığı süre ile sınırlıydı. Meşihat süresiyle sınırlı bu katkı devamlılık göstermiyor, yalnızca tayin edilen şeyhe, daha önce görev yaptığı bölgedeki yerel kültürlerle karışmış Mevlevîlik anlayışını İstanbul'da temsil etme hakkını veriyordu. Bu yöntemin İstanbul şehir hayatına Mevlevîlik aracılığıyla imparatorluğun farklı bölgelerindeki kültür birikimlerini kazandırdığını söylemek mümkündür. İkinci önemli etki, tayin yönteminin İstanbul'da Çelebilik makamı karşısında, kan bağına dayalı şeyh ailelerinin kurulmasını önlemek yönünde olmuştur. Böylece Mevlevî kültürünün, aile bünyesinde kuşaktan kuşağa aktarılarak İstanbul hayatına özgü bir yaşam üslûbuna dönüşmesi XVII. yüzyıla kadar gecikmiştir.

XVII. yüzyıl başlarında Galata Mevlevihânesi postnişini Sırrî Abdî Dede'nin Çelebilik makamı tarafından meşihatinin kaldırılması ve bunun üzerine söz konusu şeyhin Kasımpaşa Mevlevîhânesi'ni kurması, tarikatın tarihinde İstanbul Mevlevîliğine doğru atılmış ilk önemli adımdır. Sırrî Abdî Dede, İstanbul'daki ilk Mevlevî şeyh ailesinin kurucusu olmuş, bunu süreç içinde diğer Mevlevîhânelerde görev üstlenen aileler izlemiştir. Şeyh aileleri, idarî yönden Çelebilik makamına bağlı olmakla birlikte, Mevlevî organizasyonu içinde sosyo-kültürel bağımsızlığın temsilciliğini yapmışlar, zamanla iktidara yanaşarak siyasî açıdan Çelebilik makamını yalnızca kendi aldıkları kararları onaylayan bir tasdik merciine kadar indirebilmişlerdir. Bunun en tipik örneği, Şeyh Galib'i yetiştiren Yenikapı Mevlevîhânesi'nin ünlü Ebubekir Dede ailesidir.

Şeyh Galib'in yaşadığı dönem, buraya kadar ana hatlarıyla özetlemeye çalış-

tığımız, tarikat bünyesindeki yapısal dönüşümlerin artık netleşmeye başladığı, Çelebilik makamının onaylamadığı modernleşme hareketinin ise, Mevlevîlik bünyesinde bu netleşmeyi gerçekleştiren bir kutuplaşmaya yol açtığı zaman kesitidir. Şeyh Galib, siyasî zeminin İstanbullu şeyh aileleri tarafından iktidarın desteğiyle şekillendirildiğini görmüştür. Nitekim bunun sonucunda kendisi de bir İstanbullu olan ve şeyh ailelerinin temsil ettiği şehir kültürüyle yetişen Şeyh Galib, sosyokültürel referans olarak Çelebilik makamının modernleşme karşıtı tavrını değil, Ebubekir Dede ailesinin birinci kuşak postnişinlerinden Ali Nutkî Dede'nin iktidarla bütünleşen reformcu kimliğini seçecek ve bu ideolojik referans onu, geleceğin Galata Mevlevihânesi şeyhi olarak tarikatın yönetim kademesine yükseltecektir.

Şeyh Galib, İstanbullu şeyh ailelerinin Mevlevî organizasyonu içinde söz sahibi oldukları bir dönemde yetiştiği halde, fiilen bir mevlevîhânede meşihat görevi almamış bir aileye mensuptur. Babası Mustafa Reşîd Efendi, Kasımpaşa Mevlevihânesi postnişini Musa Sâfî Dede'nin dervişidir. Oğluna Melâmî-meşrep Mevlevîlik anlayışını miras bırakmış, Şeyh Galib de bu tasavvuf neş'esini, Yenikapı Mevlevihânesi postnişini Ali Nutkî Dede'ye intisap ederek sürdürmüştür. Ali Nutkî Dede, III. Selim döneminin karizmatik bir figürüdür. Temsil ettiği Mevlevîliğin kültürel zemininde, kökeni Sarı Abdullah'a kadar uzanan Melâmî mistisizmi yatar. Bu mistisizm Lale Devri'nde, başta La'lizâde Abdülbakî olmak üzere Nakşbendîlikle kaynaştırılmış, Sadrazam Damad İbrahim Paşa'nın himayesinde şekillenen ve aralarında Şair Nedim'in de bulunduğu aydın zümrenin elitist ideolojisi şeklinde gelişmiştir. Nitekim Ali Nutkî Dede'nin yanısıra Şeyh Galib'e ders veren Nakşbendî şeyhi Neş'et Süleyman Efendi de bu ekole mensuptur. Şeyh Galib'in kültürel dünyasını kuşatan bu mistik figürlerin etkisi, onun daha sonra XVIII. yüzyıl başlarında La'lîzâde Abdülbakî tarafından şekillendirilen elitist tasavvuf çevresinin bir örneğini, aynı yüzyılın sonlarında Galata Mevlevihânesi'nde oluşturmasına yol açacaktır. Aralarında Esrâr Dede'nin de bulunduğu bu aydın Mevlevî zümresi, siyasi açıdan III. Selim reformlarının da destekçisidir.

Çilesini Ali Nutkî Dede'nin nezaretinde tamamlayan Şeyh Galib'in, mürşidinden aldığı ikinci önemli ders, siyasî motivasyon konusunda olmuştur. Bu motivasyonun, modernleşme ideolojisini kavrayacak şekilde olgunlaşmasına her ne kadar Ali Nutkî Dede öncülük etmiş ise de Şeyh Galib'i reform hareketinin sembolü III. Selim'e yaklaştıran kişi, dönemin ünlü siyaset adamı Hâlet Efendi'dir. Ali Nutkî Dede mensuplarından olan Hâlet Efendi'nin girişimi ile Şeyh Galib, III. Selim'in yakın çevresinde yerini almış, içinde bulunduğu bu siyasî grubun Çelebilik makamı üzerindeki ağırlığı, ona Galata Mevlevihânesi yolunu açmıştır.

Şeyh Galib'in Galata Mevlevihânesi postnişini olduğu 1791'den önce, tekke tarihine damgasını vuran Mehmed Şemseddin Dede ailesinin son üyesi Mehmed Sâdık Dede 1778'de vefat etmiş ve 1778-1791 tarihleri arasında Mevlevihâne, tayin yoluyla meşihat üstlenen 5 şeyhin kısa dönemli yönetimlerine tanık olmuştur. Oysa bu dönemde Yenikapı Mevlevihânesi'nde Ebubekir Dede, Kasımpaşa Mevlevihânesi'nde Musa Sâfî Dede ve Beşiktaş Mevlevihânesi'nde Ahmed Dede ailelerine mensup şeyhler görev yapmakta, dolayısıyla İstanbul Mevlevîliğine özgü tasavvuf anlayışı aile kurumu içinde yaşatılmaktadır. Galata Mevlevihânesi'nin söz konusu ettiğimiz dönemdeki istikrarsız yönetimi ise, Sultanzâde Halil Numan Dede'nin meşihattan ayrılıp Üsküdar Mevlevihânesi'ni kurması, Bakkalzâde Ali Dede'nin ikinci defa getirildiği postnişinliği sürdürememesi ve Şemsi Dede'nin posta oturamadan vefat etmesiyle gözler önüne serilmektedir. İşte Şeyh Galib bu kritik dönemde, kendisini yetiştiren Ebubekir Dede ailesinin modernleşme yanlısı çizgisini referans alan kişiliğiyle ön plana çıkmış, aralarında kan bağı olmadığı halde ailenin doğal bir üyesi gibi Galata Mevlevihânesi meşihatini üstlenmiştir.

Şeyh Galib'in bir Mevlevî şeyhi olarak kişiliğini şekillendiren sosyo-kültürel ve siyasî oluşumların arka planında, bu tebliğ çerçevesinde aktarmaya çalıştığımız, tarikatın modernleşme hareketiyle kurduğu diyaloğun karmaşık ilişkiler yumağı yatmaktadır. Bu ilişkilerin, onun şiir dünyasına yansıyış biçimi ise, edebiyat tarihçilerinin günışığına çıkartacakları bir konudur.

2
Şeyh Galib'in Şiir Dünyası

Ol şâir-i kem-yâb benim kim Galib
Mazmunlarımı anlamamak ayb olmaz
Yektâ güher-i gayb-ı hüviyettir hep
Gavvâs-ı hıred behre-ver-i gayb olmaz

Hilmi Yavuz*

'Hoşça Bak Zâtına' ya da 'Epimelesthai Seautou': Bir Arkeoloji Denemesi

Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen

Şeyh Galib'in 'Hoşça bak zâtına' diye başlayan beytini önce İslâm entellek tüel geleneği içerisinde temellendirmeyi, sonra da bu beytin, daha kuşatıcı bir bağlamda, eski Yunan'a kadar derinleşen bir arkeolojisini kurmayı amaçlayan bu bildirinin bir ereği var: Osmanlı toplumunda 'Felsefenin şiirsel söylemin *içinden* dilegetirildiği; Felsefenin şiirle 'yapılan' bir praksis olduğu. Önce bunu görelim:

Maurice Blanchot *L'Entretien Infini*'de [1] Nietzsche'nin ölümünden sonra yayımlanan *Wille zur Macht* (Güç İstemi) adlı yapıtına değinir; bu metnin Nietzsche'nin felsefe yapma edimine aykırı düştüğünü söyler. Nitezsche'nin yaşarken yayımladığı metinlerin fragmanter (parçalı), bölük pörçük, merkezsizleşmiş (decentered) yapısı görmezlikten gelinerek, o sanki bir Hegel'miş gibi, 'evrak-ı metruke'sine sistemli, bütünlüklü, hiyerarşik bir yapı verilmek istendiğini belirtir Blanchot ve *Wille zur Macht*'ın, deyiş yerindeyse, böyle bir 'zaafla malûl' olduğunu söyler.

Gerçekten de Nietzsche'nin felsefe yapma etkinliğinin (praxis) dilegetiriliş tarzı, fragmanter yazı, Blanchot'nun deyişiyle, 'ecriture fragmentaire' tarzıdır. Bu fragmanter yazı sistemliliği olumsuzlar; tamamlanmamış olan'ı kesinler (affirms), ona özlem duyar; ve sonuçlanmayacak düşüncelerin izini sürer. Fragmanter yazı çelişkilere aldırmaz, çoğulluğu imler -Blanchot'nun deyişiyle, sınırsız farklılığın çoğulluğunu...

Nietzsche'nin *Wille zur Macht*'ı düzenleyenler ne yapmışlardır buna karşılık? Onun yayımlanmamış elyazmalarını, sistemli bir bütünlük sağlayacak gibi ayıklamışlar, çelişik ya da bütün'le tutarsızlık içinde olan ya da öyle görünen bölümleri tasfiye etmişler, karşımıza bir Nietzsche değil, adeta bir Hegel çıkarmışlardır...Oysa yapılması gereken, şimdi yapılması gereken, *Wille zur Macht*'ın yapısını sök-

1. Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*'de (Garnier, Paris, 1969) *Nietzsche et L'Ecriture Fragmentaire*, s. 227-255. Bu konuda ayrıca bkz. Ernst Behler, *Confrontations Derrida, Heidegger, Nietzsche*, Stanford University Press, California, 1991, s. 1-15.

* Yazar, şair M.S.Ü. Öğretim Görevlisi–İSTANBUL

mek, onu yeniden Nietzsche'nin kılmaktır.

Blanchot'nun bu kışkırtıcı yaklaşımından yola çıkarak şunu söyleyebiliriz sanıyorum: Felsefenin fragmanter bir yazı'yla, sonuçlanmayacak ve bölük pörçük düşüncelerde iz sürerek yapılması niçin mümkün olmasın? Felsefenin fragmanter, hatta çelişkili, kopuk (discontinuous) bir söylemi temellük edebilmesinin önünde hiçbir engel olmamak gerekir. Niçin olsun ki? Felsefe söylemi fragmanter de olabilir, bütünsel de! Sistemli de olabilir, merkezsizleşmiş de! Bütünlük ya da sistemlilik, olsa olsa, felsefe yapma ediminin (praksis) sunuş ya da dile getiriliş biçimlerinden biri olabilir; -o kadar!

Şuraya varıyoruz: 'Hoşça bak zâtına zübde-i âlemsin sen' dizesi, felsefeyi parçalı olmayan, tamamlanmış bir bütünsellik, bir sistem olarak sunan verili, konvansiyonel projenin, felsefe projesinin dışında kalıyorsa, bu, o dizenin bir felsefî argüman olmadığı anlamına gelmez. Buna rağmen Hilmi Ziya Ülken hocamız, Felsefe yapma edimini, bu projenin içinden okuduğu için, bu ve buna benzer dizelerin Felsefe değil, 'hikemiyat' sayılması gerektiği konusunda uyarıyor bizi. Dolayısıyla Ülken Hoca'yı izlersek, 'Hoşça bak zâtına', 'hakimâne edebiyatın veya edebî hikmetin' felsefeyle karıştırılmaması gerektiğini gösteren örneklerden biri gibi durur. Ülken açıklıyor; -şöyle: "Eski Hind hikemiyyatından mülhem olup, Beydeba'ya nisbet edilen *Kelile ve Dimne* ve bundan esinlenerek *Binbir Gece Masalları* veya *Humayunname*, Arapların *Makaamat-ı Harirî*'si, Şeyh Sadi'nin *Gülistan ve Bostan*'ı, Lafontaine'nin hikâye ve *Masalları*, hatta Ebu'l-Alâ'nın *Lüzumiyyat*ı, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'si, Aşık Paşa'nın *Garibnâme*'si, Dante'nin *İlahi Komedya*'sı, Milton'ın *Kaybolmuş Cennet*'i, Goethe'nin *Faust*'u vs. de felsefe değildir. Çünkü bunlar, Ülken Hoca'ya göre 'felsefe eserlerinin ruhu olan sistemlilik, açıklık; bilgi, varlık ve değerlere ait bütün halinde bir açıklama olma vasfı'ndan yoksundurlar[2].

Acaba öyle mi? Öyle görünüyor ki, Blanchot'nun 'Parole de fragment' olarak felsefe etkinliği üzerine söyledikleri, Ülken Hoca'nın sözleriyle karşıtlaştırıldığında, daha büyük bir ağırlık kazanıyor. Felsefeye sistemli, kopuk olmayan, bütüncül bir etkinlik olarak bakmak, ona bir akıl projesinin içinden bakmaktır. Bir tekil dayatma'dır. Oysa Blanchot'yla birlikte felsefe, bu tekil ve merkezleştirilmiş projeye karşı bir çoğulluk olarak çıkmayı ve bu çoğullukta meşrulaşmayı temellük etmiş gibi görünüyor.

Öyleyse 'Hoşça bak zâtına' diye başlayan dizenin bir Felsefe Sözü olduğunu kesinleyerek, bu dizeyi İslâm entellektüel tarihinde temellendirme girişimine başlayabiliriz.

2. Hilmi Ziya Ülken, *Felsefeye Giriş*, A.Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1951, s. 34-37.

Önce 'Zât' kavramına bakalım. Öyle anlaşılıyor ki Galib, bu kavramı, İslâmî kelam geleneği bağlamında kullanmıştır. Çünkü Kelamcılarla Felsefeciler (ya da Mütekellimun ile Felasife) arasında bu kavramın kullanımı konusunda kışkırtıcı farklar var. Felasife'nin 'Zât'ı Öz (essence) ya da Cevher (substance) anlamında kullanmalarına karşılık, Mütekellimun 'varolan birey', 'somut birey' karşılığında kullanmışlardır [3]. Fazlurrahman da İslâm Ansiklopedisi'ne yazdığı 'Zât' maddesinde, bu kavramın değişik anlamları olduğunu belirtir:[1] Genel bir terim olarak 'şey' anlamına gelebilir; [2] varlık, kendi (self) ya da 'ego' anlamına gelebilir; [3] töz (substance) anlamına gelebilir; ya da [4] 'öz' (essence) anlamına gelebilir. Elnur Zanani'nin de belirttiği gibi, Fazlurrahman 'Zât'ı, felsefe metinleri bağlamında irdeliyorsa da, ilk iki anlamı yani 'şey' ve 'varlık' anlamı, kelam metinlerinde bulunmaktadır [4].

Galib'in burada 'zât'ı Kelamcıların kullandığı anlamda, yani 'bireysel varoluş', 'somut birey' (varlık) anlamında kullandığını kesinleyebiliriz. 'Zât', Kelam bağlamında, bir individuation'un, bireyselleşmenin dayanağıdır; çünkü 'zât' yüklemlerle (attributes) nitelendirilebilen şey'dir [5]. Bu durumda Galib, 'Hoşça bak zâtına' derken, bir yandan varlığın Dünya üzerindeki somut ve tekil konumunu, bireysel varoluşunu, öte yandan 'Merdüm-i dide-i ekvân olan insansın sen' dolayımında da İnsanın Generik konumunu imler. Burada 'zât', ilk dizede (Kelamcıları izleyerek) somut bireyselliği, tekil varoluşu gösterirken, ikinci dize bağlamında (Felasife'yi, izleyerek), İnsanlık anlamında bir cevher, ya da töz'ü gösterir. Galib, böylece 'zât'ı her iki anlamda kullanarak, Kelam/Felsefe sorunsalını çözmüş oluyor.

Bu beyit sadece tikel insan (birey) ile Generik insan (insan kavramı) arasındaki bağıntıyı değil, ama aynı zamanda insan'la âlem arasındaki bağıntıyı da gösterir. Beşir Ayvazoğlu'nun dediği gibi, "Bir zerrenin bile imkân sınırından dışarıya adım atamadığı âlem'deki (makrokosmos) bu ilâhi harmonie, aynı zamanda insan'da eksiksiz olarak gerçekleşmiştir. İnsan bir küçük âlem'dir, mikrokosmos'tur; âlem ise büyük insan (insan-ı kebir). İnsanda makrokosmos'un bütün hakikatleri özetlenmiştir, kısaca o 'zübde-i âlem'dir" [6].

'Hoşça bak' seslenişi, bu iki âlem, yani Âlem-i Sugra (mikrokosmos) olan in-

3. Alnoor Dhanani, *The Physical Theory of Kalâm; Atoms Space, and Void in Basrian Mu'tazili Cosmology*, E.J. Brill, Leiden, 1994, s. 29-38. Alnoor Dhanani, Marie Bernar'ın *(Le Probleme de la Connaissance d'apres le Mugni du Cadi Abd al-Gabbar,* Algiers, 1982, s. 366) 'Zât', Fransızcaya 'individu concret' ya da 'existence individuelle' diye çevirdiğini belirtiyor.

4. a.g.y.

5. a.g.y.

6. Beşir Ayvazoğlu, *İslâm Estetiği ve İnsan*, Çağ Yayınları, İstanbul, 1989, s. 80 vd.

san'la, Âlem-i Kübrâ olan (makrokosmos) arasındaki bağıntıyı, İnsan-ı Kâmil dolayımında yeniden-üretir. Şeyh Galib'in İbn-i Arabi'den Abdülkerim Cîlî'ye uzanan İnsan-ı Kâmil geleneğine, 'Hoşça bak' seslenişiyle örtük bir biçimde atıfta bulunduğunu anlıyoruz. Şöyle: İnsan-ı Kâmil geleneğinde insan Allah'ın halifesi olarak, Allah'ın zât, sıfat ve fiilleriyle en yetkin bir biçimde tecelli eden varlıktır. O, Allah'la âlem arasındadır; o bütün ilâhi kemâl manalarını kendinde gerçekleştiren kişidir: Öyleyse burada Ayvazoğlu'ndan ayrılarak Âlem-i Kübrâ'nın (makrokosmos) Allah, İnsan-ı Kâmil'in de bu âlemin (yani Allah'ın) bütün kemâllerini kendinde bulundurduğu için Âlem–i Sugra (mikrokosmos) olduğunu öne sürmenin daha doğru olacağını düşünüyoruz [7].

İnsan-ı Kâmil, ilahi tecellilerin temsilcisi (yani Âlem-i Suğra, ya da Galib gibi söylersek zübde-i âlem) olduğu için, onu tanımak, Allah'ı tanımak anlamına gelir. Mustafa Kara'nın belirttiği gibi [8] "İnsan-ı Kâmil, âlemin özü ve özetidir." Öyleyse şunu kesinleyebiliriz. Bu dizede sözü edilen (Kelamcıların dediği gibi) herhangi bir somut birey, bir bireysel varoluş değil, zübde-i âlem olan zât'tır; zübde-i âlem olan insan ise, İnsan-ı Kâmil'dir ve işte tastamam bu gerekçeyle, yani ancak İnsan-ı Kâmil'in Zübde-i Âlem olabileceği gerekçesiyle, zât'ını 'hoşça tutmak'la mükelleftir. Çünkü Allah'ı bilip tanımak için Âlem'e (Kâinat'a) bakmak gerekir. İnsan-ı Kâmil ise âlemin özü ve özeti olduğuna göre ona bakmak, Allah'a bakmak demektir. Âlem-i Suğra'nın, İnsan-ı Kâmil olarak, zâtını, işte bu yüzden *'hoşça tutma'*sı gerekmektedir.

Şimdi Zât'ın hoça tutulmasının bir arkeolojisine, bir zihinsel kazıma işine girişelim. Richard Rorty, insanın kendini yetkinleştirmesinin tarihini Hıristiyanlığa kadar geri götürür ve bu idea'nın dünyevîleşerek Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Proust ve Heiddeger ve Nabakov'da devam ettiğine dikkati çeker. İnsanın özerk ve kendini yaratıp yetkinleştiren bir birey olarak kurulması idea'sı, Rorty'ye göre, toplumun yetkinleştirilmesi ve adalet idea'sının izini sürenlerin söylemiyle çelişmektedir[9]. Rorty aksini söylese bile, insanın kendini yetkinleştirmesi idea'sının, Hristiyanlık öncesinde çıktığını öne süreceğim. Kendini yetkinleştirme ideası, kendine özen gösterme, Ben'in (Ego'nun, Zât'ın) üstüne düşme anlamına geliyorsa -niye gelmesin- köklerini Foucault'nun gösterdiği gibi Sokrates'te bulmamamız için bir neden yoktur.

7. Mustafa Kara, İnsan-ı Kâmil'in Tasavvuf Edebiyatındaki Görünümü, *Yönelişler*, 26 Kasım 1983, Bu konuda ayrıca bkz. Azizüddin Nesefi, *Tasavvufta İnsan Meselesi, İnsan-ı Kâmil*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1990

8. a.g.y.

9. Richard Rorty, *Contigency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, XIII-vd.

Ders Özetleri'nde Michel Foucault, Öznenin Yorumlanması' üzerine [10] 'Sokrates'in Savunması'nda Sokrates'in kendisini bir *epimeleia seautou* (kendisiyle uğraşma ustası) diye tanıttığını söyler bize ve *epimelesthai Seautou*'yu 'kendine özen göstermek', 'Ben'in üzerine düşmek' diye açıklar ve bu ilkenin Yunanlıların gözünde 'yaşama sanatı bakımından en ana kurallardan biri' olduğunu söyler. 'Bugün' der Foucault, 'bu tasarım bizim gözümüzde oldukça bulanmış ve kararmıştır'. Kuşkusuz, Foucault'nun da imlediği gibi 'kendine özen gösterme'yi (epimelesthai Seautou), 'kendini bil' ilkesinden (gnosti seautou) ayırdetmek gerekiyor: "Yunan, Roma metinlerinde kendini bilme gereğini bildiren buyruk hep birbaşka ilkeyle 'kendine özen gösterme' gereğiyle bir aradaydı. Delphoi ilkesine işlerlik kazandıran da bu kendine özen gösterme gereğiydi." [11].

Foucault, *epimelesthai Seautou* ile ilk kez Platon'un Alkabiades'inde (127d) karşılaşıldığını söyler -'kendine özen gösterme', evet, ama önce, 'kendi' nedir? 'Kendi' (auto), 'kimlik' anlamına da gelir. Dolayısıyla, 'kendi nedir?' sorusu, Focualt'ya göre bizi 'hangi düzlemde kimliğimizi bulabiliriz?' sorusuna götürür. 'Kendilik bedenle ilgili birşey değildir. Örneğin bedeninize özen gösterdiğinizde, kendinize özen göstermiş olmazsınız. Kendilik, üstbaş, araç gereç, mal mülk (de) değildir. Kendilik bu araçları kullanan ilkede, (yani) bedenin değil, ruhun bir ilkesinde bulunursa bulunacaktır. Ruhunuzla ilişkin bir kaygı taşımanız gerekir, başlıca kendine özen gösterme ilkesi budur' [11]. Dialog, Alkibiades'in ruhunu araştırarak kendine özen göstermesi gerektiğini öğrenmesiyle biter.

Sonuca geliyoruz: Eski Yunan'ın Epimelesthai Seautou ('kendine özen göster!') ideali, Galib'in 'Hoşça bak zâtına'sıyla belirli koşutluklar ve benzerlikler gösteriyor; -ama temelli, kökten bir farkla: *'Epimelesthai Seautou'* bilgelik ve doğrulukla (Felsefeyle) ruhu yetkinleştirmek doğrultusunda bir erek (telos) olarak konurken, Galib'te (ve dolayısıyla Tasavvufta) 'Zât'ına hoşça bak'mak, İnsan-ı Kâmil'e ilişkin bir değerlendirme oluyor. *'Epimelesthai Seautou'*, bir anlamda, İnsan-ı Kâmil'e ulaşabilme telos'unun bir gereği iken; Tasavvufta ve Galib'de, gerçekleşmiş olan bu telos'un bir gereği oluyor. Birinde ulaşılması öngörülen ereğin, ötekinde ulaşılmış ereğin! Ulaşılacak erek'te Epimelesthai Seautou, ulaşılan (ulaşılmış) erekte ise 'hoşça bak zâtına' oluyor.

10. Michel Foucault, *Ben'in Yapımı*, Ara Yayıncılık, İstanbul 1992, s. 20-vd. Bu konuda ayrıca bkz. Michel Foucault, *Ders Özetleri*, (Öznenin Yorumlanması), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 133-146.

11. a.g.y.

Hilmi Yavuz'un Bildirisi Üzerine Tartışmalar

BİROL EMİL: Sayın Hilmi Yavuz'un her zamanki gibi, -dinleyenler bilir- çok dolgun, çok muhtevalı bir konuşmasını dinledik. Kendisinin bir özelliği vardır: Meslekten felsefecidir, formasyonu felesefedir, yani aklî olarak felsefecidir. Fakat hissî ve ruhî olarak şairdir; felsefeyle sanatı birleştirmiştir. Edebiyat üzerinde tefekkür ve felsefî tefekkür, Hilmi Yavuz'un hem konuşmalarında hem de yazılarında mevcuttur ve edebiyata asıl mânâsında bu tarzda yeni yorumlar getirmek mümkündür. Gerçekten biz eski ve yeni edebiyat hocaları Türk edebiyatı araştırmalarına bir yenilik getirmek istiyorsak, pek çoğunda görüldüğü gibi, mevcudu tekrarlamaktan ziyade, zannediyorum ki, artık bir çeşit tefekküre de gitmemiz gerekmektedir.

Şeyh Galib üzerinde ta Sokrat'tan günümüze kadar gelen bir batı felsefe geleneği içerisinde konuşmak ve Şeyh Galib ile bunlar arasında bir münasebet kurmak bana iki bakımdan çok önemli göründü: Birincisi: 18.yüzyılda yaşamış olan divan şairimiz Şeyh Galib'i -eserinde bütün bir geleneğin zübdesini görüyorum- batı filozoflarının o yüksek tefekkürüne, o yüksek düşüncesine ve yüksek mefhumlarına sahip bir şair olarak görünmesi. Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz -ki sanıyorum Hilmi Yavuz beyin kanaati de odur- batı düşüncesinde ve batı edebiyatlarında söylenmiş ve güzel söylenmiş hiç birşey yoktur ki, bizim eskilerimiz tarafından da söylenmemiş olsun. Hilmi Yavuz Bey'in bu konuşması bunu bize bir defa daha göstermiş oldu.

İkinci önemli nokta: Hilmi Bey, Galib'in *"Hoşca bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen"* beytindeki "zat" kavramının genel olarak insana değil, İnsan-ı Kâmil'e işaret etiğini söyledi, yanlış anlamadıysam.

HİLMİ YAVUZ: Doğru anladınız.

BİROL EMİL: O zaman şunu ifade edebilir miyim, sayın Yavuz: Şiir konteksti içinde alındığı zaman, yani sadece bu mükerrer bend beyti değil -o biliyorsunuz, her bendin sonundaki beyıttir, terci-i benttir- çünkü *"Ey dil ey dil niye*

bu rütbede pür-gamsın sen" diye başlıyor şiir. Dikkat edin, "dil" kelimesi, zannederim ki, asıl bu iç insanı, modern felsefedeki ve psikolojideki bu iç insanı işaret ediyor. Burada öyle zannediyorum ki, İnsan-ı Kâmil'in tarif veya tavsifinden ziyade, eski şairlerimizin çoğunda görülen, kainatın özü ve göz bebeği kabul edilen insanın apolojisi var. Burada bir yüceltme var. Tabii bu tasavvuftan geliyor. Hakikaten şiirin bütününü okuduğumuz zaman, İnsan-ı Kâmil mefhumunu -zaten bir ehl-i tarik olarak kamil insandır- kendi kendisine tevcih etmesine gerek yoktur. Zannediyorum ki buradan hareketle şu sonuca varabiliriz: Bu beyit, eski kültürümüzün, tasavvufun ve bizzat eski şiirimizin; eskilerin diliyle eslâfın, insanı nasıl yücelttiklerinin gerçekten çok çarpıcı ve çok yüksek seviyede bir örneğidir. Tam mânâsıyla bir insanın apolojisi oluyor. Şimdi ben hemen rica edeceğim sizden: Tebliğinizdeki hareket noktasını sabit tutarak görüşlerinizi şiirin bütününe teşmil ederseniz, öyle sanıyorum ki, çok daha çarpıcı sonuçlara varacaksınız. Sizin konuşmanız şahsen bana -öyle zannediyorum ki sayın dinleyicilere de- bir şeyi hatırlattı: Eskiler gerçekten büyük insanlarmış ve insanların soyut düşünce olarak varabildiği en yüksek felsefî düşüncelere dahi onlar sahipmiş. Bir mısra ile, bir beyt ile ne yapmışlar? Yani eskiler yeni Türk edebiyatçıları gibi geveze değil. Bunu rahatlıkla söyleyebilirim. Tanzimat'tan sonra bizim sahamızdaki yeni Türk edebiyatçıları çok gevezedirler. Oysa eskiler bir mısra ve bir beyit ile bir kainat kuruyor. İtibarî bir tasnif; eski, yeni edebiyat diye katiyyen ayırmıyorum. Tanzimat, Servet-i Fünun falan, bize birtakım tasnif kolaylığı veren itibarî kavramlardır. Yoksa, tekrar ediyorum; eski, bir ölçü değildir. Çok teşekkür ederim.

ŞERİF AKTAŞ: Yahya Kemal'in dediği gibi, "Bizde felsefe yoktur; biz felsefe yazmışız, ama şiirle yazmışız bunu". Öyleyse divan şiirine alışılmış tarzın dışına çıkarak yaklaştığımızda, Türk felsefesini bulmamız, hatta hatta Türk psikanalizini, Osmanlı psikolojisini bulmamız mümkün. Gönül arzular ki, batılı bir dikkatle, iyi bir dikkatle ve divan şiirini kendi kalbinde hisseden bir hassasiyetle bu şiire yakın zamanda yaklaşalım. Bu şiir, bu edebiyat bizim yüz akımızdır. Dünyada en yüksek seviyedeki edebîliğin ve edebiyatın tezahürüdür.

BEŞİR AYVAZOĞLU: Benim söyleyeceklerim de Hilmi Bey'in tebliğiyle ilgili. Hilmi Bey benim kitabımdan bir alıntı yaparak Galib'in *"Hoşça bak zâtına zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen"* beyti hakkındaki yorumuma katılmadığını, çünkü İbnü'l-Arabi'nin "zat" kavramıyla Kâmil İnsan'ı kasdettiğini söyledi. Ben kendi yorumumun mutlak doğru olduğunu iddia edecek değilim. Çünkü İbnü'l-Arabi'nin İnsan-ı Kâmil nazariyesi son derece karmaşık bir nazariyedir ve yazdıklarında her iki görüşü destekleyecek ifadeler bul-

mak mümkündür. Ancak ben, Şeyh Galib'in beytinden bireysel varoluş olarak insanı anlamak gerektiği görüşündeyim. Çünkü insanda, Kâmil İnsan potansiyel olarak her zaman mevcuttur. Eğer insan "ahsen-i takvim"se, bireysel varoluş olarak kendisini yetkinleştirme potansiyeline de sahip demektir. Son olarak, Hilmi Bey'in fragmanter felsefe ve sistematik felsefe ayrımı hakkında söylediklerine katılıyorum. Bu yaklaşım aslında, bizim kültürümüzle ilgili birçok problemin çözümünü kolaylaştırıyor.

İSKENDER PALA: Hilmi Bey'in güzel tebliğinden çok istifade ettim.. Ben öncelikle Birol Bey hocamızın dikkat çektiği hususa değinmek istiyorum. Şiirin başında bir hitab var ve bu hitaptan biz en sondaki mütekerrir mısraların nereye irca edildiğini genellikle kestirebiliyoruz. Fakat bu kesin bir kural değildir. Yani Divan edebiyatının herhangi bir manzumesinde birinci beyitteki bir hitab, bir sonraki beyte teşmil edilemeyebilir. Mütekerrir olduğuna, yani bu beyit her bendin sonunda tekrarlandığına göre mutlaka kendi fikrini burada en güzel şekilde açıklamak isteyecektir. Bu mütekerrir beyit, her bendin sonunda değişik mânâya gelebilir. Hitab gönüledir, ama gönül mecaz-ı mürsel yoluyla neler ifade edebilir! *"Hoşça bak zâtına"* beytinde Şeyh Galib özellikle "zat" kelimesini kullanmış. *"Hoşça bak kendine kim zübde-i âlemsin sen"* de diyebilirdi ve vezin bozulmazdı. Kendine hoş bakması burada Hilmi Bey'in ifade ettiklerinin tersi bir mânâyı ifade ederdi, "kendine iyi bak" der gibi bir ifade taşıyabilirdi. Şimdi buradaki zat kelimesini bilhassa seçtiğine göre Şeyh Galib'in bu kelimeye birşeyler yüklemiş olması lazım diye düşünüyorum. Bu ne olabilir? Bir defa "zat" kavramının kendisinde bir havass ifadesi var. Yani havassdan olma, havassa ait olma, yani avamdan değil. Mesela "zât-ı âlîleriniz" denir de "pespâye bir zat" ifadesi yanlıştır. Zat kelimesi, aynı zamanda bir statüyü belirliyor. Bu durumda Âlem-i Kübrâ ile, Âlem-i Suğrâ kavramlarının da dikkatle incelenmesi gerekir; muhtelif kaynaklarda bunlar birbirine karıştırılmıştır. Çok iyi irdelememiz lazım. Şimdi çeşitli tasavvuf ve tarikat kitaplarında, kelam kitapları da dahil Âlem-i Kübrâ ile Âlem-i Suğrâ daima birbirine karıştırılmış vaziyette. Ben değişik kitaplarda değişik şekillerde izahlar gördüm. Kimileri Âlem-i Kübrâ'ya dünya, Âlem-i Suğrâ'ya insan, kimileri de bunun tersini söyler. Bence "zat"ın "zübde-i âlem" olmasının bir mânâsı olması lazım. Bu mânâ nedir? İnsanın belirli bir mertebeyi katettikten sonra ulaşabildiği bir mertebe. İnsan, İnsan-ı Kâmil olabildiği gibi, esfel-i sâfilîn de olabilir. Bu durumda şu çıkıyor karşımıza: Zâtına hoşça bakacak kişinin belirli özellikleri olması lazım. Herkes zâtına hoşça bakamaz. Tasavvufta belirli bir süreç var; devir nazariyesinde zatına hoşça bakılacak kişi mürid değil, şeyhin bizzat kendisidir. İnsan-ı Kâmil mertebesine bir nefis terbiyesi sürecinden geçilerek varılır. Demek istediğim şu: Zâtına hoşça bakan kişinin İnsan-ı Kâmil olma-

sı gerekir. Bu konuda Hilmi Yavuz'un görüşüne katılıyorum, teşekkür ediyorum.

ŞERİF AKTAŞ: Güzel de efendim, biz ilmî bir eserden alınmış bir cümle üzerinde tartışmıyoruz. Üzerinde tartıştığımız şey şiirdir. Gönül arzu ederdi ki bu "zat" kavramının iki değil, üç değil, on mânâsını söyleyebilelim. Bizden sonraki nesiller zaten söyleyecek. Eğer şiirdeki kelimeyi yalnızca bir mânâsıyla ele alırsak karşımızda şiir yoktur artık. Onun için, nasıl yorumluyorsak, nasıl anlıyorsak, nasıl değerlendiriyorsak, o mânâların hepsi birden o kelimede, o kavramda, o terimde zaten vardır. Ama şu olaydı daha iyi olurdu: Şeyh Galib'in yalnız bir şiiri, yalnız iki şiiri değil, birçok şiiri daha geniş bir perspektiften, kelime dünyasıyla birlikte, bu sempozyumun konusu olaydı. Felsefeci bir dostumuz da bu kadar da itibar görmezdi.

HİLMİ YAVUZ: Efendim, felsefecilerin zaten hiç itibar görmedikleri bir cemiyette yaşıyoruz. Müsaade buyurursanız, hiç değilse edebiyatçılar topluluğunda gördüğü bu görece itibarı kendilerine çok görmeyelim. Çok teşekkür ederim. Şimdi öncelikle sevgili Prof. Dr. Birol Emil hocamıza, sevgili Beşir Ayvazoğlu'na ve sevgili Dr. İskender Pala'ya teşekkür ederek söze başlamak istiyorum. Çünkü üçünün de tebliğime ilişkin olarak lütfedip ileri sürdükleri görüşler benim için son derece istifadeli olmuştur. Bir kere baştan şunu belirteyim ki, Sayın Prof. Birol Emil haklıdır. Neden haklıdır, çünkü ben sadece bu beyti aldım. Şiirin bir kontekst işi olduğu ve ancak bağlamı içerisinde şiirin anlamlandırılması gerektiği görüşüne yüzde yüz katılıyorum. Ama şunu da söylemekte belki yarar var: Bana sorarsanız bu beyit o şiirin zübdesidir. Dolayısıyla o beyti kenara ayırarak, soyutlayarak üzerinde yaptığım yorumun şiirin bütününü de kuşatabileceğini düşünüyorum. Yanılıyor olabilirim, ama ben böyle sanıyorum. Yani o dize, o beyit şiirin bütününü de izah edebilir gibi geliyor bana. Şimdi tabii bu, kuşkusuz yorum meselesidir. "Zat"ın nasıl yorumlanacağı meselesini tebliğimde de arzetmeye çalıştım. "Zat", Kelamcılara göre başka bir anlama geliyor, felasife başka türlü alıyor. Fazlurrahman'ın *İslam Ansiklopedisi*'ne yazdığı "zat" maddesine bakılırsa, bunun böyle olduğu görülecektir. Dört ayrı şekilde adlandırıyor: Kimine göre bu bir bireysel varoluştur, somut varoluştur. Hilmi gibi, Ahmet gibi, Birol gibi, Şerif gibi reel insan kavramıdır. "Zat" insan kavramı olabilir, veya benim getirdiğim yorumdaki gibi "zat"ın getirdiği çok spesifik bir anlamı da -yani İnsan-ı Kâmil olduğu- olabilir. Sevgili Dr. İskender Pala anlattıklarıyla benim söyleyeceklerime bir anlamda tercüman oldu. Benim söylediğim de aslında tastamam budur. Yani, insan bizatihi -buradaki "zat"ın altını çiziyorum- eğer eşref-i mahlukat olduğu için zatını hoşça tutmak durumunda ise, o zaman tasavvuf geleneğinin, bütünüyle kenara itilmesi gerekir. Tasavvuf, insanın yetkinleşmesi, insanın Allah'la birleşmesi, İnsan-ı Kâmil olması ilkesi üzerinde kuruludur. Eğer

insan daha başından mükemmel bir insansa, o zaman İnsan-ı Kâmil olmaya ne gerek vardır? Dolayısıyla "Baştan insan, İnsan-ı Kâmil'dir, Âlem-i Suğra'dır ve âlemin özetidir. Zübde-i Âlemdir insan; Zübde-i Âlem olduğu için zâtını hoşça tutabilir" dersek, o zaman İnsan-ı Kâmil'i nereye yerleştireceğiz? Böyle bir ereği nasıl öngöreceğiz? Demek ki İnsan-ı Kâmil diye birşey olmalı ki, insan sonunda belli bir takım mekân ve mertebelerden geçerek, âdap ve erkân görerek bir yerlere gelebilmiş olsun. Eğer biz insanı, zübde-i âlem sayarsak, o zaman mantıksal olarak İnsan-ı Kâmil'e bu sistemde yer yoktur. İnsan, zaten mükemmeldir. Dolayısıyla, niçin İnsan-ı Kâmil olmak için bu kadar çaba harcasın diye düşünmeli. Ben burada, zâtını hoşça tutması gerekenin İnsan-ı Kâmil olduğunu düşünüyorum.

BİROL EMİL: Efendim bu, bir kelime üzerinde düşünmek hakikaten bizde olmayan birşey. Yani düşüncemizin eksik tarafı budur. Felsefî tefekkür, kelime üzerinde düşünmekle başlıyor. Onun için ben bir defa daha Hilmi Yavuz dostumuza teşekkür ediyorum, bizi düşündürdüğü için. Bu tartışma bana bir şeyi daha düşündürdü: Efendim biliyorsunuz, Ortaçağ, skolastik vs derler, herşey teorik olarak Aristo mantığına göre izah ediliyor ve papazlar toplanıyorlar: Atın kaç dişi var? Günlerce, haftalarca süren tartışmalar. Çömez oturuyor, çömez olduğu için ağzını açamıyor. Fakat papazların tartışması dayanılmaz bir hale gelince diyor ki, "Efendim, tartışmanız haftalardır devam ediyor, halbuki on metre ileride bir ahır var, orada da atlar var. Oraya gidip bir baksak, bir dakika içinde bu problem çözülür."

Bu örnek, Rönesans'ın o büyük müşahade, tabiat üzerinde gözlemler vs. ve tecrübe espirisine bağlamak için felsefe tarihinde zikredilir. Şimdi metnin kendisi buradayken, bu kadar tartışmaya ne gerek var? Tasavvufta zat, sıfat, isim, fiil esma, müsemma gibi kavramlara girildiği zaman, böyle bir tebliğde falan değil, haftalarca sürmesi lazım. Ancak şiir de estetik bakımından haklıdır; yani bu bend beyti, daha önceki altı mısrada, her bendin altı mısraında söylenenleri topluyor. Böylece her bendde, şiirin kendisi de gösteriyor ki, neden zatına hoşça bakmak lazımdır? Şimdi bunu söylerken tam zıddı bir fikir var. Zannediyorum bir açıklık getirebilir. Yani burada benim düşünebildiğim insan, yaratılmışların en şereflisi ise, ben bunu apoloji kelimesiyle izah ettim, bu peşinen böyle kabul edilmiştir. Bunu şeriat da böyle kabul eder, tasavvuf da, tarikat de. Bu durumda *eşref-i mahlukat* olma vasfını haketmek için yapılması gereken bazı şeyler ve kaçınılması gereken bazı hususlar var. Zannediyorum ki bir bakıma *emr-i bil marıf, neby-i anil münker*dir. Hatta son beyte bakarsak buradaki "zat" ile, şimdi Prof. Mustafa İsen hatırlattı, hemen baktım düşünüyorum, şair bizzat kendisini kasdetmiş de olabilir. Eski edebiyatımızın aynı zamanda bir tefâhür geleneği bulunduğunu unutmayalım. Tasavvuf insana her ne kadar tevazu öğretiyor ise de, şiir geleneğinde fahriyenin, tefâhürün de çok mühim bir rol oynadığını unutmayalım. Yani burada konuşan bir şairdir. Burada konuşan mutasavvıf veya

Galata Mevlevîhânesi şeyhi Galib Dede değildir. Bir şairdir ve geleneğin içinden gelen bir şairdir. Şimdi stilistik ve gramatikal olarak bağlantı dahi kursak, sanıyorum bu sonuca varılıyor.

Berk-i hâtıf gibi bu kayd-ı sivâdan güzer et
Erişen hâr u hasa âteş-i aşkı siper et
Dâmenin tutmaya âsâr-ı aşkı siper et
Şems-veş hâbiş-i Munlâ ile azm-i sefer et
Sâf kıl âyîneni kâbil-i aks-i suver et
Hele bir cem'-i havâs eyle de Galib nazar et

Şimdi görüldüğü gibi şair "Galib nazar et" diyor, yani matla beytinde kendisi konuşuyor; dikkat edin, bend beytinde "hoşça bak" diyor, bakmak fiilini kullanıyor. Burada ise "nazar et" diyor kendine hitab ederken. Çok muhtemeldir ki, Şeyh Galib bir nevi, kendi kendisiyle, hani şu introspection dedikleri, iç hesaplaşmasına girmiştir, bir iç gözlemdir. Zannediyorum büyük şiirin vasfı da o zaten; şiirinin her türlü yoruma müsait olması. İşte şiir burada, bakın:

Merteben ayn-ı müsemmâdadır esmâ sanma
Merciin Hâlik-ı eşyâdadır eşyâ sanma
Gördüğün emr-i muhakkakları rü'yâ sanma
Başkasın kendini suretle heyûlâ sanma
Keşfile sâbit olan ma'niyi da'vâ sanma
Hakkına söylenen evsâfı müdârâ sanma

Bu bir bakıma , zannediyorum, felsefî mânâda Husserl'indir. İnsanın kainattaki yeri, ama bunun mistik metafizik izahı. Fakat her şeye rağmen ve gerçekten insanın, yani yaratılmışların en şereflisi olan insanın vasıfları bir de yeryüzündeki hayatı bakımından -çünkü mâsivâ ve alâyık kelimeleri de kullanılıyor- bunların çok derin mânâsı var aslında kültür ve şiirde. İnsanın apolojisi olduğunu söyledim, yani insan mefhumu üzerinde bir tefekkür, bir entrospeksiyon... Yani burada zannederim, felsefî mânâda insan mefhumu var. Ama bu, İnsan-ı Kâmil mi, başka bir şey mi? Her neyse, Galib'in şiirinde yer yer genelleme var gibi geliyor, ki bence doğrusu budur. Bazan da sanki Galib kendi kendisiyle konuşuyor, Cemal Kurnaz Bey'in dikkat ettiği gibi.

HİLMİ YAVUZ: Galib kendisini şeyh sıfatıyla, şeyh ismiyle İnsan-ı Kâmil olarak görmüş ve tefâhürü burada dile getirmiş olabilir. Ne dersiniz?

BİROL EMİL: Tabii burada insanın, hakikaten yüceltilmesi, bir apolojisi var; ama bu apolojinin şartları var. Sen böyle bir insan iken şunları yapamazsın, bunlara hakkın yok, yahut şunları yapmaya hakkın yok, yahut da şunları yapman lazım. İşte zannediyorum emr-i bil maruf prensibidir bu. Teşekkür ediyorum.

Turan Oflazoğlu*

Mutlak Avcısı Olarak Şeyh Galib

Yek nazrada kıldın ey yüzü gül
Âyînemi âftâbe-i mül
Geçti bana neş'e-i tegafül
Hem eyle hem eyleme tenezzül
Dilhânesi cây-i işretindir

(Bir bakışta, ey gül yüzlü, şarap kadehine döndürdün aynamı; bilmezleniş neşesi geçti bana, artık ister tenezzül et, ister etme, gönül evi işret yerin oldu senin.)

Bireyi aşan sonsuz, mutlak varlık, gül yüzlü ve zülüflü bir âfet, karşı konulmaz bir yaman güzel olarak görünür kılıyor kendini ve bir tek bakışın simyasıyla, güneş biçiminde ya da içinden güneş doğan bir şarap kâsesine çeviriyor şairin gönlünü. Gerçi hareket sanki dışardan başlıyor, karşıdaki sevgili, saldığı bir bakışla şairin içine giriveriyor; ama sonsuz, sonlunun içine dışardan giremeyeceğine göre, denebilir ki, bireyin içinden uyanıyor o. Şair belki onu hep arıyordu, ona yaklaşmak ya da ilgisini çekmek istiyordu; fakat belirli bir şeyden doğmayan, ancak kendi sonsuzluğundan kaynaklanan bir neşe içre olduğundan, şairin bireysel çabasını görmezleniyordu. İkisi arasında bir ilişki kurulacaksa, bunun yerini de zamanını da o belirler ancak. Sokrates *daimon*'uyla, iç sesiyle dilediği zaman konuşabiliyor muydu? *Daimon* ne zaman isterse o zaman Sokrates'in varlığına el koyarak ıssız sokakta olsun, kalabalık kent alanında olsun, yere mıhlanmış gibi, bazan da saatlerce tutmuyor muydu bilgeyi? Şairi içerden devindiren o, ama kuş havalandı mı bir kez, kendini uçuranı aşıyor; çünkü Ben ile Sen'in ortak kaynağına uyanmıştır, hem kendinden arta büyümüştür hem sevgiliden arta; onun için "Artık benimle eskisi gibi oynayamazsın, ilgisizliğinle acı çektiremezsin, çünkü seni ele geçirdim bir kez" demek istiyor sevgiliye.

Bir şu'lesi var ki şimdi cânın
Fânûsuna sığmaz âsmânın
Bu sîne-i berk-âşiyânın
Sînâ dahi görmemiş nişânın
Efrûhte-i inâyetindir

* Şair, oyun yazarı–İSTANBUL

(Artık öyle bir yalımı var ki canın, sığmaz göğün fanusuna, bu şimşekler yuvası gönlün izini Tur dağı bile görmemiştir, senin lûtfunla tutuştu da ondan.)

Gerçi sevilen "ete kemiğe bürünüp" sonlu bir varlık olarak göründü, ama sonsuzun kendisidir görünür olan. Kant'ın terimleriyle konuşursak, *numen*'dir *fenomen* olan; onun için, uyandırdığı can yalımı göğe bile sığmamakta; şair artık üst bilince, yeri de göğü de kuşatan bilince uyanmıştır da ondan. Eskiden dünyanın içindeydi şair, şimdiyse dünya onun içinde. Sevenin gönlündeki ateşi sevilen, mutlak, sonsuz varlık kendisi yaktığı için, sonlu ile sonsuzun için için dokunuşmasından, sürtüşmesinden çakan şimşekler şairin gönlünü yakıp kül etmiyorlar. Oysa böylesi bir şimşekler yuvasını Tur dağı dahi görmemiştir; çünkü orada Musa, sonlu olan, Tanrı'yı, sonsuzu olduğu gibi görmek istemişti. Karşılaşma, sonsuz kendini sonlunun boyutlarına göre ayarlamadan olursa, yüksek gerilimi taşıyamaz sonlu. Nitekim Tanrı kendini gösterir göstermez, parça parça olmuştu dağ, Musa da düşüp bayılmıştı. Zeus'le sevişen Semele de, Dionysos daha karnındayken, kendisini gebe bırakan tanrılar hakanından olduğu gibi görünmesini diler. Zeus bunun doğuracağı tehlikelere karşı sevgilisini uyarır, ama onun her dileğini yerine getireceğine de söz vermiştir. Olduğu gibi, yıldırımlar tanrısı olarak görününce, çakan şimşeklerden yanar Semele, Zeus kendi çocuğu Dionysos'u kurtarır neyse ki.

Şehbâz-ı dil oldu evc-pervâz
Kim sayd-ı hümâya eyleyip nâz
Zülfünde de olmaz âşiyan-sâz
Affeyle ki ey şeh-i felek-tâz
Perverde-i dest-i himmetindir

(En yücelerde uçmakta gönül doğanı, hüma kuşunu bile avlamaya nazlanmakta; zülfünde dahi yuva kurmuyor, bağışla, senin himmet elinde yetişti o.)

Şairin aşkınlık gücü sınır, engel tanımıyor artık, hiçbir şey onu tutup alıkoyamıyor; artık sevilene bile kapılmıyor o. Gerçi sınırsız olan sevenle, sınırlı olanla bağlantıya girmek için sınırladı kendini, ama sınırlandığı, yani adlandırıldığı anda, öbür var olanlar gibi bir var olandır o da; şairse, şimdi bütün var olanlardan arta vardır; sonsuzun büyütüp geliştirdiği, sonsuzu bile aşmıştır. Sonrasızın safasını süren, gelgeç sevinçleri neylesin; mutlağı avlayan, en yüksek mutluluk sayılan devlet kuşu hümayı ele geçirmeye yeltenir mi hiç? Sevilen, her şeyin üstündedir, göğü at edinmiştir o, ötesi var mı? Evet, var: seven; fakat bunu sevilen istemiştir, onun sayesinde olmuştur bu.

Bir âleme olmuşum ki vâsıl
Şebnemleri mihr ile mukabil
Yok pertev-i mihre anda hâil
Nezdîk ü baîdi özge menzil
Kim firkatin ayn-ı vusletindir

(Öyle bir âleme ulaşmışım ki, çiy taneleri güneşe eş, güneşin ışığına engel yok orada, uzağı yakını bir başka konak yeri, senden ayrılık ve seninle olmak aynı.)

Zamanlı ve mekânlı, üç boyutlu varlıklar evreninde her şey ancak kendisi olabilir; burada, Paris İstanbul'dan daha uzaktır Ankara'ya, kartal güvercinden büyüktür, çiy tanesi güneşten küçüktür; fakat orada, şairin ulaştığı yerde, Paris'in, İstanbul'un, Ankara'nın, kartalın, güvercinin, çiy tanesinin, güneşin ortak kaynağında, o üçten fazla boyutlu evrende durum bambaşkadır; uzaklık, yakınlık, büyüklük, küçüklük başka türlüdür orada, daha doğrusu, orada böyle şeyler yoktur; daha da doğrusu, varlıkların nitelikleri bizim iç özgürlüğümüze bağlıdır, biz nasıl istersek öyledir onlar, istersek çiy tanesi güneşe eş olur, dilersek sevgiliden ayrılık sevgiliyle beraberlik olur; istersek varlık yokluk, yokluk da varlık olur, çünkü varlığın da yokluğun da ortak kaynağındayızdır, adlandırılamayanda.

Buda, Aydınlanma Ağacı'nın altında kendi iç derinliklerine dalarak bütünlüğünü gerçekleştirirken, kendini bütün zamanın ve bütün mekânın merkezi yaparken, Budalığa ererken, yel tanrısı maymun şekline girip önünde hoplayıp zıplayarak Buda'nın üst bilince uyanmasını engellemeye çalışır, "Öyle bir bakıyorsun ki, ne yapsam sanki senin görüş menzilinden çıkamam" der alaylı bir tavırla. Buda hiç kımıldamadan bakmaktadır boşluğa. Yel tanrısı birden fırlayıp görünmez olur. Neden sonra döndüğünde, "Evrenin tâ sınırlarına dek vardım, hatta evreni taşıyan mermer sütunları tırmalayarak iz bıraktım her birinde" diye övünürken, Buda elini usulca kaldırarak ona uzatır; yel tanrısı kendi tırnak izlerini görür Buda'nın elinde. Üst bilince uyanmak, hem kendi olmak hem de kendi dışındaki varlıkların tümüyle özdeşlik kurmaktır.

Açıldı der-i harîm-i ma'nâ
Bir sûret olur hezâr da'vâ
Esrâr-ı hafî hep oldu peyda
Bildim ki bu cümle şûr ü gavga
Gavgâyı sever bir âfetindir

(Açıldı kapısı anlam harîminin, bir görünüş binlerce dâva doğurmakta, gizli sırlar açığa çıktı hep, bildim ki bütün bu gürültü patırtı, bu kavga, kavgayı sever bir âfetindir.)

Bütünü kendi içinde gerçekleştirdin mi, anlam kapısı açılıverir. Peki, daha önce kapalı mıdır bu kapı? Elbette. Eksikliğimiz, yarımlığımız, bölük pörçüklüğümüz, hangi bütünün parçası olduğumuzu kavramamıza engeldir; fakat bu engel, sınırlarımız ötesindeki devamımızı duyurur bize, kendisini aşmaya iteler bizi; engel, olanağa döner böylece. Elimin ancak gövdemin bir öğesi olarak anlamı vardır, benim ancak belli bir toplumun üyesi olarak anlamım olabilir; toplumum ise, ancak insanlığın bir bölümü olarak anlam kazanabilir.

Anlamın gizli kapısı açılınca, çokluk birliğe döner, birlik çokluğa; görünmeyenler görünür olurlar. Bütün var olanların ortak kaynağına uyanan görür ve anlar ki, çokluk dünyasında olup bitenler, bu doğmalar ölmeler, çekişmeler çatışmalar, yaşam denen bu kavga, kavgayı eğlence edinmiş, kavga tutkunu birinin devinmesidir. Var oluş serüveni, evren ölçüsünde bir oyun olarak algılanır. Bu, bütünü hedef olan duyarlıkların ortak bir özelliği olsa gerek.

Ey arş-kemâl ü meh-sitâre
Olmak nola düşmen-i nezâre
Galib sana oldu pâre pâre
Bir hâne-harâb imiş ne çâre
Dâm-ı reh-i mihr-i tal'atindir

(Ey yüceliği arş, yıldızı ay olan, neden düşmansın sana bakmama? Galib senin için parça parça oldu, evi yıkık biri ne çare; senin güneş yüzünün yoluna bir tuzaktır o.)

Sonsuz, sonluya bakabilir, kendini ona göre düzenleyebilir; fakat sonlu, sonsuza bakamaz, netse neylese ona göre ayarlayamaz kendini, onu ancak sezebilir, yaşayabilir, eylemleriyle gerçekleştirebilir. Kant numen'i, yani mutlağı bilemeyeceğimizi, ama davranışlarımızla gerçekleştirebileceğimizi söylemiyor mu? Evet, sonsuzla özdeşlik bile kurabilir sonlu, gel gelelim, karşısına geçip de ona bakamaz; çünkü görmek, görüş açımıza sokmaktır baktığımızı. Sonlunun dar açısına girer mi sonsuz?

Birey hep sınırları içinde kalırsa, zamanla kabuk bağlar varlığı; çevresinde yükselen duvarlar onu boğabilir, yitebilir kendinde, bunun için, zaman zaman kendini aşarak sınırları ötesine açılmalı, sonsuzla karşılaşmalıdır; fakat bu karşılaşma, sonsuzun çağrısı üzerine dahi olsa, birey yara alabilir sonsuzdan. Gerçi mutluluğun doruklarına erer, ama bunu pek pahalı ödeyebilir. Mutlağa, bireyi aşana tuzak kurmak çetin iştir, hele onu tutmak, alıkoymak. Bireyliğiyle bütünlüğünü aynı anda yaşamak, bölünmeye yol açar ister istemez; bir var ki, bu ikiliği yaşa-

mak, birliğe ancak çokluktan varmak, yazgısıdır insanoğlunun. Çokluğu, bölünmüşlüğü ancak uğraşarak aşabilir, birlik şölenine ancak çabayla katılabiliriz.

Galib'de, önce davranan, kişiyi devindiren sonsuz oluyor; Kâtip Çelebi gibi Galib de *"cüz'iyattan ziyade külliyata ragıp"*, parçalardan çok bütünlere istekli görünüyor; yine Kâtip Çelebi'nin deyişiyle, *"cânib-i vahdetten"*, birlik yönünden başlıyor eylem.

Değişik bir dünyanın şairi olan Rimbaud'da ise, birey, sonlu varlık, sanki kendiliğinden yönelir sonsuza. Doğayı, evreni oluşturan nesneler bir bir görülerek, âdeta denenerek, *"cânib-i kesretten"*, çokluk yönünden varılır "*vahdet*"e, birliğe.

Galib, poetikasının çekirdeği sayılabilecek şu dizelerinde kendine diyor ki:

Sâf kıl âyineni kabil-i aks-i suver et
Hele bir cem-i havas eyle de Galib nazar et

(Arıt aynanı, görüntüleri yansıtabilecek duruma getir; hele duyularını bir topla da öyle bak Galib.)

Niçin toplanacak duyular? Duyuların ayrı ayrı işlemleri yüzünden dünya, dolayısıyla, insanın kendisi bölündüğü için; bölününce de, gerçek kimliğini, varlığının asıl boyutlarını bulamadığı için. Bir Mevlevî şeyhi olan Galib, tecrit hırkası giyip çileye girerek, kendini zor durumlarla, çeşitli engellerle, türlü yoksunluklarla eğiterek gelmiştir bulunduğu yere; belki bundandır, tavrında, edasında, aynanın silinip arıtılması yönteminde bir incelik, yumuşaklık var. "Aynan görüntüleri yansıtabilsin, yeter; varlıkların öz yapılarını dışardan zorlamak, onları bozmak, kısacası, hoyratlık yok" demek istiyor Galib.

Galib'den aşağı yukarı yüz yıl sonra gelen, ama Türk şairinin adını bile duymamış Rimbaud da duyuların kendi haline bırakılmamasını, duyarlığın belli bir amaç için çalıştırılmasını savunur, öğretmenine yazdığı bir mektupta, şairin kendini göreğen yapması, bunun için de bütün duyuları karıştırması gerektiğini öne sürer. Galib, duyuların toplanmasından yanaydı. Karıştırma sözünde ise hırçınlık, hatta hoyratlık, alışılmış düzeni dikkatle, özenle aşmak değil de, alt üst etmek var. Galib, kaleyi içerden fethetmek istiyor; Rimbaud ise dışardan, zorlayarak, yıkarak.

Batı'nın şiir göğünden göz alıcı bir kuyruklu yıldız gibi geçen Rimbaud da mutlak avcısıdır; ona göre şair ateş hırsızı olduğundan, Prometheus'un ruhunu taşır içinde. "Denize bir kasırgayla açıldı gözlerim" der Rimbaud'nun Sarhoş Gemisi; sonludan sonsuza geçiş şiddetli olmuştur. Engin denizin doya doya tadını çıkardıktan sonra, geldiği yeri, Avrupa'yı, ordaki bir su birikintisini özler gemi; bir var

ki, sonsuzu tanıdığı için, artık dönemez geldiği yere. Sarhoş Gemi, ulaştığı bu durum için der ki:

Ben sizinle sarmaş dolaş olmuşum, dalgalar,
Pamuk yüklü gemilerin ardında gezemem;
Doyurmaz artık beni bayraklar, bandıralar;
Mahkûm gemilerinin sularında yüzemem.

Ava giden, avlanmış gibidir. Bu durum, bir anlamda, bugünkü Batı uygarlığı için de geçerlidir. Oysa Galib'de sonludan sonsuza açılış, bulunduğu yerden kopmadan, sessizce, yumuşak bir biçimde olduğu için, iki dünya arasında gidiş geliş sağlanabiliyor. Bir başka şiirinde, mutlağı avlamayı başaran Mevlevilerden "Kimi varmış diyâr-ı vahdete tekrârdan gelmiş" diye söz eder Galib. Mutlağı ele geçirmek yetmez, onu günlük, ortak yaşayışa taşımak, sonlu varlığımızı sonsuzla temellendirmek zorundayız. Tam bireyliğimiz, sağlık içre bütünlüğümüz ancak böyle gerçekleşebilir. İmdi, Galib'in yöntemi mi daha iyi, Rimbaud'nun ki mi diye sormak, ya da birini ötekine üstün tutmak gereksiz. Birbirine ters bu iki yöntemi belirleyen, iki şairin farklı kişilikleri, bir de, şairleri doğuran uygarlıkların başka başka olmasıdır. Aslında bunlar, artık birbirini tamamlaması gereken yöntemlerdir. Bu gün bize düşen, aradaki benzemezliklerle ortak yönleri görmek ve ikisinin en sağlam öğeleriyle, insana aşamalar yaptıracak yeni bileşimlere yönelmektir. Gelmiş geçmiş mutlak avcılarının en büyüklerinden biri olan Yunus, erişilmesi gereken durumu pek güzel dile getirmekte:

Yüz bin kez doğam uyağam dost burcunda cevlân kılam
Hem bunda olam hem anda bunda anda varı gelem

(Yüz bin kez doğup batayım, dost burcunda dolanayım; hem burda olayım hem orda, burdan oraya varıp geleyim.)

M. Orhan Okay*

Galib Dede'nin Dramı

Ben bu konuşmamda, Şeyh Galib'in doğrudan doğruya şiirine değil, şahsiyeti ile şiiri arasında kurmak istediğim ilişkiye temas etmek istiyorum.

Eski edebiyatımızın, bir araştırmacı için eksik görünen taraflarından belki en önemlisi, şiir macerasının sağlam bir kronolojisinden mahrumiyetidir. Zaten bir şairin hayatı hakkındaki bilgilerimizin, âdetâ yok denecek kadar sınırlı oluşunu burada açıklamaya gerek var mı? Buna ilâve olarak *Divan* dediğimiz kitap, kendisine mahsus bir düzenle, yani *mürettep* olarak bir bütün hâlinde karşımıza çıkar. Yeni şiirde olduğu gibi, hangisinin önce, hangisinin sonra yazıldığını, bu şiirlerin kendi içinde zaman bakımından birbiriyle ilişkisini, ayrıca şairin hayatının hangi safhasından izler taşıdığını yorumlamak kolay değildir. Medhiye ve mersiyelerle tarih manzumeleri bu güçlüğü nispeten aşan istisnâi şiirlerdir. Bunun dışında, şairliğinin ilk devresinde Es'ad mahlâsını kullanan Şeyh Galib'in divanına bakarak Es'ad ve Galib mahlâslı şiirleri, öncekiler ve sonrakiler olmak üzere az-çok belirli bir tarih çizgisinin birer tarafına yerleştirebiliriz. Fakat bize ulaşan bilgiler, Galib mahlâsını aldıktan sonra da Es'ad'ı kullandığını gösteriyor. O halde, divanındaki Es'ad mahlâslı kırk adet şiir de mutlaka gençlik yıllarına aittir diye düşünemeyiz. Buna bir de, az sayıda da olsa *Galib-i Es'ad* şeklinde, iki mahlâsını birden kullandığı şiirlerini ilâve edelim. Hâsılı, divan şiiri, zaten oldukça kapalı olan diline, komplike mazmunlar ve mecazlar sistemine ilâveten, kronoljik açıdan olsun, bize aralık bir kapı göstermemeğe kararlı gibidir.

Bu husus, biyografi yazarı için şüphesiz büyük bir eksikliktir. Ancak modern şiir tahlil metodu dikkate alındığında, bu engelleme bahis konusu olmaz. Önümüzde hayatı ve şahsiyeti, özellikleri bilinmeyen şairin şiir metinleri vardır. Tahlilimizi bu metinler içinde halletmek mecburiyetindeyiz. Galib'in

İşte kalem işte kişver-i Rum

diye yaptığı meydan okumayı, "işte şiir, işte tahlil; şiiri anlama için yol budur" şek-

* *Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi–SAKARYA*

linde de düşünebiliriz. Bununla beraber ben, yine şairin şahsiyetiyle bazı mısraları arasında ilişkiler aramak niyetindeyim.

Şiir de, her büyük sanat eseri gibi, bir iç çatışmasının mahsûlüdür. Başka bir deyişle, bütün ruh ve madde hayatımızı idare eden zıtlıkların, *ikilem*lerin, üst seviyede, bir sanat eserinde tezahür etmesidir. Şeytan-Melek, karanlık-aydınlık, sevgi-nefret, ölüm-hayat, ızdırab-sevinç gibi bir yığın zıtlıkların. Aslında belki *ben* ve *öteki ben* diye ikiye indirebileceğimiz bu bir yığın zıtlaşmalardan Galib Dede'nin şiirini idare eden mekanizma hangisidir?

Bunu evvelâ divan şairlerimizin çoğu gibi, sarayla yakınlığından doğacak problemlerde aradım. Şeyh Galib, İstanbul'da yetişmiş ve divan sahibi olan şairlerin çoğunun aksine, saraya pek iltifat etmemiştir. İlk defa 1780'de tamamladığını bildiğimiz divanında, devrin hükümdarı I. Abdülhamid hakkında bir kaside, hattâ dikkati çeken bir mısra bile yoktur. Bu durumda, III. Selim için kaleme aldığı 12 kasidede caize karşılığı bir medhiyeden çok, hasbî bir sempati aramak daha doğru olacaktır. Onun Hüsn ü Aşk'ta ifade ettiği

Her nesne ki söylerim senâdan
Âsûdedir âfet-i riyâdan

mısraları, Galib'in bütün medhiyeleri için geçerlidir. Galib ile III. Selim arasında, saray protokolünün dışındaki dostluk, Osmanlı sarayında bir şair ile hükümdar arasındaki en tekellüfsüz yakınlık olmalıdır. III. Selim, kendisinden sadece dört yaş büyük olan bu Mevlevî dedesinin dostluğuna da, şairliğine de ihtiyaç duyuyordu. Galib Dede'nin III. Selim'in yenilikçi gölgesinde, sarayın pekçoklarına kapalı olan mekânlarına rahatlıkla girip çıktığını tahmin etmek zor değildir. Bu rahatlığına rağmen bazı satır araları bize Galib'in sıkıntısını da sezdirir:

Râh-ı aşka sülûk müşkil imiş
İntisâb-ı mülûk müşkil imiş

Bu mısralar III. Selim devrine âit ise, üzerinde düşünmek gerekecektir.

Galib'in "düştü" redifli meşhur gazeli, onda bir şöhret ve itibar ihtirasının işaretlerini verir. *Hüsn ü Aşk*'ta ise Aşk'a söylettiği:

Mest-i mey-i itibâr idim ben

mısraı, Galib'in genç yaştaki şöhret sarhoşluğunu düşündürüyor. Bir gazeli nin mahlâs beytinde

Dehân-ı yârdır hep güft ü gû-yı ehl-i dil Galib
Aceb anka-yı mânâ nâm ü şân ister mi ister ya

Evet, mânâ ankası şöhret ister mi ister. Ama Mevlevîlik tevazuu, Galib'in eteğini çeker. O zaman, makama da, şöhrete de yuf deyip tekmelemek gerekir:

Billâh yuf bu şu'bede-i hiçkâra yuf
Yuf kadr-i câh u tantana-i iştihâra yuf

İşte Galib'deki bu ikilemi, en güzel olarak, demin bahsettiğim gazelinin son beyti verir:

Reh-i Mevlevi'de Galib bu sıfatla kaldı hayran
Kimi terk-i nâm ü şana kimi itibâra düştü

Bâzıları son mısraı "Kimisi şöhreti terketti, kimisi ona düşkün oldu" şeklinde anlamışlardır. Buradaki *"kimi"*, kimi zaman demektir. Binâenaleyh, itibârla onu terketmek arasında kalan başkaları değil, bizzat Galib'dir.

İnanç konusunda, sâdece bir mısraında rasladığım şüphe ve tereddütlerini burada zikretmekle iktifâ ediyorum:

Sanma âsân tarîk-i vahdeti sen
Şübehât ü şükûk müşkil imiş

Divan şiirinde yaygın büyük ızdırab ve hasret acısı, Galib'in divanında pek yok gibidir. Yine meşhur *"âteş"* redifli gazelindeki

Çerâğ-ı bezm-i hecri olduğum yapmış yakıştırmış
Gönül pervânesine vuslat âteş ızdırâb âteş

beytiyle, başka bir gazelinde:

Kimse bilmez bâis-i sûz-ı dilim Galib benim
Derd nâmâlûm iken her gâh âh etmek de güç

gibi şiddetli bir acıyı aksettiren mısraların sayısı fazla değildir. Aslında divan şiiri, belki bütünüyle ızdıraba dayanır. Neşve varsa eğer, Nedim gibi bâzı istisnâlar hariç, yine ızdırabın verdiği bir neşvedir. Bu ızdırab, hiç şüphe yok, tasavvufî bir eğitimin gereği idi. Galib'de, *Hüsn ü Aşk* hikâyesinin dışında, derin bir azâbın yaşandığını göremiyoruz. Belki acı çekip figan etmemek bu yolun mühim bir umdesiydi. *Hüsn ü Aşk*ta bir taraftan

Şairliğe sûz ü derd lâzım
Endûh-u belâ olur mülâzım

derken birkaç mısra yukarısında

Şair demek ehl-i dil demektir
Hoşmeşreb ü mutedil demektir

mısralarını söyler. Yani bir taraftan belâ ve yanıp yakılmak, öbür taraftan iyi huylu ve yumuşak olmak. Şairi bu ikilem içine iten de bu ızdırabı söylemekle susmak arasında kalışıdır:

Cürmün ne gûne arz edem ey şâh-ı mânevi
Kim hâk-i pâyin ismet-i aşka harîmdir
Ketm eylemekte terk-i edeb, anmada hatâ
Sen vâkıf olduğun bilirim Hak alîmdir

Şiir bahsinde bu ikilem, mecazla hakikat arasındadır:

Sühan olup gül-i rânâ-yı reng ü bû Galib
Ne denlü varsa hakikat mecâz matlûbdur

Başka bir gazelinde ikilemi, mecâzî aşkın, yani dünya aşkının kabûl ve reddi arasında yaşar:

Mecâzı öylece fehm eyledim ki ben Galib
Kabûl-i aşkla inkârdan mürekkeptir

Şimdi okuyacağım mısralarda olduğu gibi, Galib'in kendi kendisiyle bir iç çatışmasının tezahürü, nadir de olsa varlığını sezdirir:

Terk-i ağyâr ile herkes vâsıl-ı yâr oldu lîk
Galib'in ağyârı Galib'dir, hicâb oldur ki ol

Aşk da Galib için ihtirâs derecesinde bir duygu değildir. Yine şöhret yapmış şiirlerinden olan "ateş" redifli gazelden yukarıda naklettiğim beyitte görüldüğü gibi hasretle vuslatın dramatik çatışması, *Hüsn ü Aşk*'ın dışında nâdirdir.

Şimdi, devrinin kayıtlarında raslanmayan, muahhar biyografilerde de galibâ tahmine dayanan bir aşk fısıltısı üzerinde düşünmek gerekecektir. Galib'in III. Selim ile yakın dostluğunun ona bütün protokolleri aşarak Osmanlı sarayının kapılarını aralamış olabileceğinden bahsettik. Sanatkâr ruhlu şair bir Mevlevî dedesinin, kadın da olsa padişahın yakınlarıyla ülfeti kadar tabii ne olabilirdi. Galib'i seven, saygı gösteren, yeniliklere de açılmak isteyen hükümdarın bu tarz bir yakınlığı hoş göreceği de tahmin edilebilir. Ancak Galib'le, III. Selim'in kız kardeşi Beyhan Sultan arasında bir gönül macerasını veya hiç değilse tek taraflı bir aşkın uyanışını da düşündürebilir mi? Galib Dede'nin Beyhan Sultan için yazdığı şiirlerden, bu gizli gönül ilişkisinin emârelerini çıkarmak zor. Bununla beraber, *Divan*'da, hakkında yazılmış 4 kaside, 5 tarih ve 1 terci-i bendle Beyhan Sultan imtiyazlı, dikkati çeken bir yer işgal eder. Galiba gelenekte, bir diyanda, bir hanım sultana ayrılmış en geniş yer olarak tek örnek. Bunun dışında, Galib'in divanının yeniden tanzimi vesileşiyle Beyhan Sultan'ın yazdırıp tezhib ettirdiği özel nüsha için Dede'nin söy-

lediği dördüncü kasidede, ayrıca Çırağan sahilsarayı için yazdığında değişik bir sempatik tavrın varlığından söz edilebilir. Diğer bir kasr için Beyhan Sultan'a yazdığı tarih, mısraları arasında biraz daha açık işaretler var:

Bilmeyen kadr-i Süleyman ile kadr-i mûru
Arş-ı Belkîs ile zannetti ki hempâdır bû
Her ruhâmı şeker-i Mısr-ı melâhattendir
Yûsufistân-ı safâ, reşk-i Zülyehâ'dır bu
Dâimâ hayr-ı duâsıyla değil mi meşgûl
Cünd-i eflâk bilir, Galib-i şeydâdır bu

Bu mısralar arasına sıkıştırılmış Belkîs ile Süleyman, Yusuf ile Züleyhâ mâceraları, hatta Galib'in şeydâlığı sadece birer mazmun niyetine mi şiire girmiştir? Yoksa uzaktan uzağa bir gönül sızısının tedâileri mi vardır? Yine Beyhan Sultan için yazdığı terci-i bendin şu mısralarında, çok özel iltifatlar görmüş bir âşıkın, ödemeye gayret ettiği bir gönül borcu sezilmiyor mu?

Bir sühanla dil-i vîrânımı mamûr etti
Ede mesrûr anı Hak, gönlümü mesrûr etti
Şafak-ı şefkati kâşânemi pür-nûr etti
Hâtırımdan sitem-i dehri bütün dûr etti.
...
Bir nefesle gül-i âmâlimizi kıldı küşâd
Biz de yerden göğe dek eyleriz ihsânını yâd

"Âh kim düştü gönül bir şeh-i âlî-câha/Kim hayaliyle gelir lerze-i dehşet mâha" diye başlayan başka bir terkib-i bendinin zikredilmemiş muhâtabının da Beyhan Sultan olabileceğini gösteren bir yığın işaret vardır:

Reh-nümâ her keremi bin elem-i cangâha
Hâr-hâr-ı gam ile kaldı işim Allah'a
Söylenilmez bu ne hem-râza yahud hem-râha
Fırsatım yok ki diyem sûz-ı dilim ol şaha

Bu söylenmeyen ve söylenemeyecek gizli dert Galib'i ne kadar yiyip bitirmiştir, bilmiyoruz. Fakat onun ihtirasının asıl at koşturduğu alan, şiirdir. Birçok şair için, yukarıdan beri zikrettiğim hükümdar ve saraya yakın olmak; mal, câize, mevki ve şöhret hırsı; aşkı ve ayrılık acıları, onların şiirlerini harekete geçiren güçlü motifler oluşturmuşlardır. Galib'de gördüğümüz ise, şiirde yegâne olmaktır. Divan şiirinin vazgeçilmez kavramlarından olan rakîb, onun için aşkta değil, kanaatimce sanattadır. Böylece Galib'in iç çatışması, devrin şiiri ile kendi sanatı arasın-

dadır. Bir açıdan şair, geleceğin rüyasını görmüştür. Nedim ile lirizmde belli bir zirveye ulaşan, Nâbî ile hikemî tarzın güzel örneklerini veren şiir, artık taklide düşüyordu. Hüsn ü Aşk'ın baş tarafında dile getirdiği gibi Galib, şiirde kendisine rakib olarak Nâbî'yi görüyordu, zannedilmemelidir. Onun rakibi, zamanının köhnemiş gördüğü şiir anlayışı idi. Tanpınar, *Hüsn ü Aşk*'ın baş tarafındaki Nâbî tenkidinde, edebiyatımızda ilk defa tenkidin insana değil geleneğe yönelişinden bahseder. Gerçekten de divan geleneği ilk defa bu bahislerde tenkid edilmiştir.

Şeyh Galib, tam bir divan şairidir şüphesiz. Onda eskiden gelen ve tekrarlanan pek çok mazmun ve şekil vardır. Fakat o, olağanüstü yeniliklerin de peşindedir. Batı sanatını bilmeyen veya tanımayan bu sanatkâr bir süre sonra, kendi yaşadığı çağda, içinde bulunduğu toplumun tedricî yenileşmelerine dahi şahid olacaktır. Bunlara paralel olarak Osmanlı şiirinin geleceğinin rüyasını görmek istiyordu. Bunun için, şiirde yaptığı hamlenin farkında ve şuurunda bir sanatkârdır. Mesela Fahriye, divan şiirinde bir gelenektir sâdece, ama Galib'de, bir erken poetika karakterinde görünür:

Bu söze Kur'an gibi iman eder ehl-i sühan
Şairin, Galib, tahayyül rütbe-i icâzıdır
...
Tarh-ı gazelde ma'ni-i rengîn hâmemin
Kat'-ı cevâb odur ki beğim, hun behâsıdır

Bu fahriyelerde zaman zaman şairlik gururunun doğurduğu ince nükteler, meydan okuyuşlar vardır:

Şi'rime yazsa cevab Es'ad-ı üstâd yazar

mısraı, kendi şiirine nazîreyi bile önleyen bir tavır gösterir.

Galibim ben kuvvet-i nutkumla ey îsî-hamuş
Ma'ni-i elfâz milkimde raiyyettir bana
Öyle bir anka-yı mânâyım ki sayda tab'ımı
Şâh-ı endîşem hümâyı şâhbâz eyler bana

Divan geleneğinin imkânlarını sonuna kadar zorlayan Galib, bundan gururlanmakta haksız değildir. Yine Ahmed Hamdi Tanpınar, onun şiiri hakkında "yarış dışı" tabirini boşuboşuna kullanmamıştır. Zaman zaman alelâdeliğe düşse de, özellikle terci ve terkib-i bendlerde, müseddeslerde, tardiyyelerde sanatının âdetâ kanatlandığını hissederiz. Terci-i Bend-i Hayâlî şiirinin şu ilk bendi, divan şiirinin ve onun arkasındaki tasavvuf dünyasının bütün bir kahraman kadrosunu sahneye koyar:

Kalb bir gencinedir, cismim anın vîrânesi
Feyz bir bahr-i keramettir, sözüm dür dânesi
Nutk bir tûti-i hoşgûdur, derûnum lânesi
Eşk bir sahbâ-yı âteşdir, gözüm peymânesi
Ye's bir mihmân-ı gamdır, hâtırım kâşanesi
Dâğ bir murg-ı semenberdir, ten âteşhânesi
Aşk bir şem'i ilâhidir, benim pervânesi
Şevk bir zencirdir, gönlüm ânın divânesi

Galib'in şiirinde çok orijinal terkipler var. Kendisinden bir asır sonra Servet-i Fünuncuların getirecekleri, mücerred ve müşahhas kavramları birbirine yaklaştıran terkiblerin başlangıcını Galib'e bağlamak yanlış olmaz. Bunlardan birkaçını burada zikretmek isterim:

Damlıyor reng-i tebessüm leb-i şîrîninden
Rengine şâm-ı gamın ben de boyandım bu gece
Mâhtâb eyledim âyîne-i baht-ı siyehi

Size Galib'in iç dramından bahsedecektim. Dramın kaynağı esâsen bir iç çatışmasıdır ve hiç bir büyük sanatkârın bu çatışmayı yaşamamış olması düşünülemez. Çatışma ihtirasları doğurur. Bu ihtirasların yüksek seviyede tezâhürü, sanat eserlerini ortaya koyuyor. Galib'de bu çatışma, pek de ihtiras hâlinde görünmüyor. Hayatın aşk, şöhret, güzel ve rahat yaşama lezzetleri, onda sert dramatik çatışmalara dönüşmemiş görünüyor. Bunu Mevlevîliğe ve onu kucaklayan bütün bir tasavvuf kültürüne borçlu olmalıdır. Yalnız şiir alanıdır ki, Galib orada bir kartaldır. O alandaki iddiasını, gururunu, ihtirasını sonuna kadar yürütecektir. Çünkü gelenekten gelen ve alışkanlıkların idare ettiği bir nazım mekanizması yerine, şuurlu olarak seçtiğine, itinâ ettiğine inandığım vezinleri, kafiyeleri, redifleri, iç sesleri, yani alliterasyon ve asonansları, komplike mazmunları ve seçkin dili ile o, divan şiirimizin zirvesidir. Yine Tanpınar'ın teşbihine sığınalım: "*Âvîze gibi renk ve ışık dolu bir şiir*" vücuda getirmiştir. Buna, Tanpınar'ın teşbihini bozmadan âvîzenin kristallerinin birbirine değmelerinden hâsıl olan sesi de ekleyelim: Renk, ışık ve ses dolu bir şiir.

3

Hüsn ü Aşk

Esrâr'ını Mesnevî'den aldım
Çaldımsa da mîrî malı çaldım

Necmettin Türinay*

Klasik Hikâyenin Son Merhalesi: Hüsn ü Aşk

1 HÜSN Ü AŞK: AYRINTIDAN BÜTÜNE DOĞRU

Divan şiiri geleneğimiz içinde büyük bir *"müceddit"* olarak ortaya çıkan Şeyh Galib'in sanatı üzerine konuşmak, onu anmak ve anlamaya çalışmak, gerçekten insana büyük bir haz veriyor.

"Gele bir devr ki, bu Galib'i yâd eyleyeler" diyerek, âdeta kendi sanatının geleceğine ilişkin önemli bir keşifte bulunan bu büyük sanatkâra ilişkin olarak şimdiye kadar özellikle şiir sanatını yenilemesi hususunda çok duruldu. Son yıllarda divanının iki ayrı basımının yapılması, bir üçüncü çalışmanın daha baskıya hazır hale getirilmesi, Galib Dede'nin şiirine ve sanatına yönelik ilgiyi tebârüz ettirmesi bakımından büyük önem taşıyor.

Ne var ki, onun *Hüsn ü Aşk* adlı büyük mesnevî hikâyesi hatıra geldiğinde, aynı memnuniyete ulaşmamız mümkün olamıyor. Çünkü ne derece yüceltilirse yüceltilsin, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ıaTürk mesnevî hikâyeciliğinde kaydettiği büyük sıçramayı, henüz lâyıkıyle ortaya koyabilmiş değiliz. Halbuki Galib Dedenin, divanına nisbetle daha iddialı gözüktüğü bu mesnevîsi, ne yazık ki çoklarınca, onun şiirini ve sanatını açıklamak noktasında bir malzeme deposu olarak kullanılmaktan öteye geçemiyor. *Hüsn ü Aşk* hikâyesinde, şâirin kendi şiirini açıklamak amacıyla yazdığı iddialı mısra ve beyitlere takılıp kalanlar, buradan yola çıkarak, onun şiirine bir vurgu daha yapmaktan öteye geçmemiş oluyorlar. Ya da Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* ile divanına ilâve olarak, yeni bir şiir anıtı daha dikmiş olduğu şehâdetlerini tazelemek fırsatı buluyorlar.

Peki, yanlış mı yapmış oluyorlar? Hayır, belki yapılan yanlış değil! Fakat Şeyh Galib adına, unutulan ve üzeri örtülen birşey yok mu burada?

Hüsn ü Aşk'ta Şeyh Galib'in "poetika"sını ortaya koyan mısra ve beyitlerin yanı sıra, bu büyük mesnevî hikâyede yer alan bâkir mazmûn ve tedâîlerin parıltılı aydınlığından, çokları büyük bir hayranlığa ve o nisbette de şaşkınlığa düşü-

* Dr., Başbakanlık Müşaviri–ANKARA

yorlar. Bu hayret ve şaşkınlık içinde, Şeyh Galib'in şâirliğini yeni baştan yüceltmeye kalkışıyorlar. Sonra ellerinin altındaki metinde sayfalar ilerledikçe, hikâyenin atmosferi teşekkül ettikçe, eserin şiiriyeti de o nisbette artmış oluyor ve bu mantık aynı minval üzere tekrar edip duruyor.

Ama böyle bir yaklaşım ile, Şeyh Galib'in şiir yazmanın dışında, bir hikâye anlatmak ihtiyacına nasıl ulaştığını ve *Hayriye* karşısında gösterdiği başarıyı nasıl izah edeceğiz? Kendisinden önceki *"mesnevî hikâyelerle"* Hüsn ü Aşk'ın mukayesesini, sadece Şeyh Galib'in şiirde ulaştığı mesafe ile mi izah edeceğiz? Yani aradaki farkı, Nâbî şiiri ile Şeyh Galib şiiri arasındaki farka mı indirgeyeceğiz? Eğer böyle bir yol tutulacak olursa, *Leylâ vü Mecnûn* ile *Hüsn ü Aşk* arasındaki fark da vara vara Fuzûlî ile Şeyh Galib'in şiir anlayışlarında kilitlenmiş olmaz mı?

Çünkü ortada, belki şiirin dışında birşey var ki; o da bir hikâye anlatmak, hikâye yazmak, şiirden daha farklı bir alanda, bambaşka bir edebî türde sanatkârın kendisini kanıtlama ihtiyacıdır. Hayriye, karşısında Galib'i saran nisbet duygusu, eğer sadece şiir olsa idi, o bunu zaten divanı ile gerçekleştirmiş sayılırdı. Önceki şiirleri kâfi gelmemişse, bunu bilâhere kaleme alacağı yeni gazelleri vs. ile sağlamaya çalışırdı. Halbuki Galib, yeni bir edebî türde daha başarısını kanıtlamak amacıyla yola çıkıyordu. Bu durum ortada iken, Galib'in sanatını sadece şiire kilitlemekte gösterilen ısrarı anlamak gerçekten zordur.

Tabiî, buradaki temel sıkıntı, divan edebiyatını sadece şiire indirgemekten, klasik dönemlerimizde ortaya konan çoğu edebî eserleri de sanatkârın şiirini açıklamak yolunda destek unsurlar olarak kabul etmekten kaynaklanıyor.

Onun için *Hüsn ü Aşk*'ı ele alırken, bu nevî saplantılardan kendimizi kurtarmaya çalışmamız gerekiyor. Fuzûlî'nin 500. yıldönümü dolayısıyle, *Leylâ vü Mecnûn* üzerine geliştirdiğimiz bir yaklaşımı, burada kısmen de olsa öne çıkarmak ihtiyacını duyuyoruz. Şeyh Galib'in, bu eserini şiirdeki dehâsını yeni baştan kanıtlamak amacıyla kaleme almadığına, bilakis bir hikâye anlatıcısı olarak yeni bir Şeyh Galib'le karşı karşıya bulunduğumuza özellikle işaret etmek istiyoruz. Aksi yöndeki yaklaşımlar, bu eseri neredeyse bir çeşit "tezkire-i şuâra", ya da Şeyh Galib antolojisi olarak görmektir.

Bundan behemehal kurtulmak ve her edebî türe ihtiyacını duyduğu bir saygı ve vukûf ile eğilmek gerekiyor. Böyle yapılmadığı için *Hüsn ü Aşk* olsun, *Hayriye* veya *Leylâ vü Mecnûn* olsun, bu eserlerde sergilenen şiirsel mazmûnların parıltısından asıl hikâyeye, parça parça güzel şiirlerden eserlerin asıl bütünlüğüne ve buradaki şekliyle, Şeyh Galib'in Türk mesnevî hikâye ve romancılığına kazandırdığı büyük yeniliğe ulaşmamız mümkün olamıyor. Eski klasik sa-

natlar karşısında, gözümüze çarpan "arabesk" süslemelerde takılıp kalanlar, çoğu zaman ayrıntılarda kendilerini kaybediyorlar. Halbukî anlatma esasına dayalı edebî eserler, bu parıltılı süslemelerin çok çok ötelerinde, daha başka şeyler ifade eder. Biz onları bir bütün olarak görmek, sanatkârların eserlerini yapısal bir bütünlük olarak algılamak mecburiyetindeyiz.

Tekrar edecek olursak: Hüsn ü Aşk'ta tabiî ki güzel şiirler, "tardiye"lerin dışında da şiirsel pasajlar var. Fakat bu eserin asıl hususiyeti, şiir antolojisi veya kitabı olmak değil! Unutmayalım ki *Hüsn ü Aşk*, bir poetika kitabı da değil! Peki o zaman nedir?

Hüsn ü Aşk, herşeyden önce, mesnevî tarzında kaleme alınmış klâsik bir hikâye ve romandır. Yani şiirden önce hikâye ve roman!.. Daha açık bir ifade ile o, belki bir *"şâirin romanı"* olarak kabul edilebilir. Elbette güçlü ve özgün şiirler kaleme alan Şeyh Galib, hikâye yazarken eserine, eserinde ortaya koyduğu kişilere, onları tahlil ettiği bölümlere şiiriyet yüklü bir hava da verecek demektir. Nitekim yaptığı da bundan başka bir şey değil! Aradaki fark, Galib'in bu romanını nesirle değil de, klasik devirlerin hâkim anlatma tarzı olan mesnevî ile kaleme almasıdır. Şimdiye kadar yapılanların özeti, işte bu yanlışlıkta toplanıyor.

Zira Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*'ı nesirle yazsa da, eserine bu şiir yoğunluğunu boca etmekten geri kalmayacaktı. Halid Ziya'nın, Tanpınar'ın ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın eserlerini baştan sona istilâ eden şiir duygusu, burada kendisini nesirle kaleme alınan romanlara yaslarken; aynı duygu Fuzûlî veya Şeyh Galib'in eserlerinde mesnevi tarzı ile ortaya çıkıyordu. Dolayısıyle temel ayırıcı, bu eserlerin nazım veya nesirle ifadesinde değil, anlatılan hususun "hikâye" olup olmadığında toplanıyor. Bunu hiç bir zaman unutmamamız gerekir.

Üzerinde durmak istediğimiz husus, klâsik edebî türlerin ve bu arada mesnevî hikâyelerin ihtivâ ettikleri bir değer ile ele alınmalarıdır. Biz bu eserlere yaklaşırken ne kendi devirlerinin, ne de Namık Kemâl veya Tanpınar'ın geliştirdiği yaklaşımlarla kendimizi sınırlamak zorundayız. Zira bu tür eserlere ve özellikle *Hüsn ü Aşk*'a, ihtiva ettiği gazel, tardiye vs. ile mesnevî bölümlerinde sıklıkla karşılaştığımız şiirsel pasajların toplamı nazarıyla bakamayız. Yani bir mesnevî, hiçbir zaman bir şiir mecmuası değildir. On kelimelik bir cümlenin anlamı, nasıl her bir kelimenin sözlük anlamlarının toplamından daha fazla birşeyse, bir mesnevî de kendi bünyesinde mevcud olan şiirlerin çok çok ötelerinde bir değer ifade eder.

Onun için klâsik mesnevîleri ele alırken, onların taşıdığı şiirsel değerden daha önce; asıl hikâye ve roman boyutuna, hikâye anlatımı esnasında sanatkârların takındığı tavra eğilmek gerekmektedir. Unutmamak lâzım gelir ki, Fuzûlî *Leylâ ile*

Mecnûn'u kaleme alırken belki şiiri dışlamayan, fakat muhakkak ki şiirin dışında kalan bir şeyi yapmak istiyordu. Biz klâsik edebiyat zamanlarımızda yetişmiş bu büyük sanatkârlara ve eserlerine, ihtiyacını duydukları bir ihtimam ile yaklaşmak durumundayız.

Hele Şeyh Galib ve özellikle *Hüsn ü Aşk*!..

Burada hem itiraf ve hem de iddia etmek isterim ki, Galib'in *Hüsn ü Aşk* ile ortaya koyduğu sanat, şiirde yaptığı tecdîdin çok daha ötelerinde bir şeydir. Gelin öyleyse, *Hüsn ü Aşk*ın şifrelerini hep beraber çözmeye çalışalım.

2 HÜSN Ü AŞK'IN ŞİFRESİ: "ROL DEĞİŞİMİ"

Hüsn ü Aşk hikâyesinin baş taraflarında, neredeyse metinde yer alan ilk *"Hitab-ı Sâkî"*ye kadar; ondokuzuncu yüzyıl romanlarından alışık olduğumuz şekilde durgun, ilerlemeyen bir çerçeve yer alıyor. Biz bu kısımlarda Hüsn ve Aşk'ın kabilesi, bu kabilenin tanıtımını amaçlayan *"sıfat-ı bezm"*, *"sıfat-ı şikâr"* *"sıfat-ı baharlar"*; Hüsn ve Aşk'ın doğumu, muhtemelen hikâyenin cereyan edeceği mekânlar olarak *"Mekteb-i Edeb"*, *"Nüzhetgeh-i Mânâ"*; gene Hüsn ve Aşk'ın dadı ve lalalarıyla, Molla-yı Cünûn ve Sühan adlarını taşıyan hikâye kişileri hakkında genel bilgiler ediniyoruz. Ve ayrıca daha Mekteb-i edebte talebe iken, aynen *Leylâ vü Mecnûn*'da olduğu gibi, bu iki çocuğun biribirine henüz itiraf edilmemiş sevgilerinden söz ediliyor.

Hiç kuşkusuz hikâyenin bu bölümlerinde durgun ve dingin bir atmosfer hakimdir. *Hüsn ü Aşk*ın başlarından itibaren yoğun bir iç genişleme hissedilse bile, çatışma ve hareket üretmeyen bir durumla karşı karşıya olduğumuzu hemen farkederiz. Her ne kadar Hüsn'ün Aşk'a olan sevgisi, durgun seyreden hikâye için ileride muhtemel bir çatışmaya veya harekete yol açacak gibi gözükse de, henüz bu bölümlerde böyle bir durumla karşılaşmıyoruz.

Önceden tanıdığımız şekliyle klasik hikâyenin bu seviyesinde dahi biz olayların nasıl gelişebileceğini ve nasıl sonuçlanacağını az çok kestirebiliriz. Öyleyse nasıl bir gelişme bekliyoruz? Düşünelim isterseniz: Meselâ Hüsn ve Aşk'ın sevgileri gizlenemez hale gelir ve birileri tarafından engellenebilir. Arkasından uzun bir ayrılık faslı başlar: Ferhad'ın dağları delmesinde, Mecnûn'un çöllere düşmesinde olduğu gibi! Bitmez tükenmez çileler şeklinde devam edecek hikâye, bir an gelir ki sona erer. Burada ya "vuslat" devreye girer (Aşık Garib'de olduğu gibi), ya da çoğu zaman eski hikâyeciler; vuslatın yerine bir başka "değer"i ikame etmeğe kal-

karlar ki, şarkın edebî zevklerine bu final daha uygun düşerdi.

Hatırlanacağı üzere, Fuzûlî, Mecnûn'u insanî vasıfların üstüne yükselterek, *"Hayaliyle tesellîdir gönül meyl-i visâl etmez/Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayal etmez"* gazelini söyletir. Hikâyede Mecnûn, cinnet ile ermişlik arasında bir konumda algılanır. Ya da onda meleklik vasıfları o kadar öne çıkar ki, bu yüzden ehlî ve vahşî hayvanlarla aynı cemiyet içinde yer alabilir. Bu hâl Leylâ'da, kapris yerine, takdir ve yüceltme mekanizmalarını harekete geçirmiş olur. Böylece hikâye, kendi düzleminde beklenmedik bir yükseliş daha kaydetme imkânı bulur. Bu durumu klasik mesnevîlerin çoğunda görmek mümkündür.

Şeyh Galib'in hikâyesinde, Hüsn ve Aşk'ın birbirine karşı duyduğu arzunun vuslata dönüşmesi istikametinde, beklediğimiz aksiyon ve buna mâni teşkil edecek karşı irade, mesnevî metninin neredeyse yarısından çok sonraları ortaya çıkar. Burada, klasik hikâyelerin genelinden farklı olarak, iki kademeli bir engel fonksiyonu ile karşılaşıyoruz: Bunlardan ilki, Hayret adlı kabile ileri geleninin koyduğu görüşme yasağı, ikincisi de, Aşk'ın Hüsn'ü ailesinden istemesine karşılık, iradesinin ona koştuğu Diyar-ı Kalp'ten "kimyâ"yı alıp getirmesi şartıdır. Burada asıl fonksiyonel olan odur ki, Aşk'ı harekete geçiren ve meşakkatli olduğu kadar büyük tehlikelerle de dolu olan Diyar-ı Kalp yolculuğunu göze aldıran husustur. Aşk'ın bu ıztıraplı ve tehlikeli yolculuğu, diğer mesnevi hikâyelerde, erkek kahramanın sevgilisine karşı göze aldığı fedakârlıklara tekabül eder. Kabile ileri gelenlerinin:

Durma sefer et diyâr-ı kalbe
Can baş ko, rehgüzâr-ı kalbe
Ol şehrde kimyâ olurmuş
Yolda belî çok belâ olurmuş

demeleri üzerine, Aşk'ın girişeceği uzun yolculuk, hikâye metninin ancak ve ancak yarılarında başlayabilir (s. 222).

Klasik mesnevîler adına, alışık olmadığımız bir gecikmedir bu. Nitekim eski mesnevî-hikâyelerde asıl ayrılığın, yani sevgili için girişilen fedâkârlıkların anlatıldığı bölümler, daha erken başlar ve o nisbette de uzun tutulurlardı. Başlangıç ve sonuç bölümleri ise olabildiğince kısadır. Bütün bunları, klasik mesnevînin, az çok klasik sayılabilecek bir özelliği olarak hepimiz biliyoruz. *Hüsn ü Aşk*'ta klasik hikâye adına karşılaştığımız bu gecikme, bize hayli manîdar göründü. Eski şiir çizgisi içinde âdeta bir "müceddit" konumu ile ortaya çıkan Şeyh Galib, nasıl olurdu da, bir iddia ile yola çıktığı *Hüsn ü Aşk*'ta, kendi hikâyesi adına böyle bir gecik-

meye ve dolayısıyla yapısal bir dengesizliğe razı olabilirdi? Her büyük eserin ihtiyacını duyacağı bir denge ve bütünlük fikrinden, Şeyh Galib gibi bir sanatkârın mahrum olması düşünülebilir mi?

İşde burada, *Hüsn ü Aşk* adında tezâhür ettiği şekliyle, Şeyh Galib'in enteresan bir denemesi ile karşı karşıya kalıyoruz:

Hikâyenin başlarında Hüsn'ün, Aşk'a âşık olduğunu ve bu sevginin bir hareket üretmesini beklediğimizi ifade etmiştik. Burada Hüsn kadın, Aşk da erkek tipi olarak tezahür ediyordu. Hikâyenin bu harekete dönüşmesi safhasında, Sühan adlı hikâye kişisi devreye girer ki, olayların seyrindeki gecikme de bu yüzden ileri gelir.

Sühan, *Hüsn ü Aşk* hikâyesinin, Aşk ve Hüsn'ün yanısıra, en fonksiyonel kişisi olarak ortaya çıkıyor. Bir ihtiyar şeklinde tasvir edilen ve insan gönüllerine vâkıf olduğu kadar, hiç beklenilmeyen anlarda bazan bir güvercin, bazan bir hüthüt ve bazan da bir doktor şeklinde ortaya çıkarak, hikâyede rol alan kişileri her zaman telkinleriyle yönlendirebilen bu kişi, Hüsn ve Aşk'ın sevgilerinde gördüğü bir *"çarpıklığı"* tashih etmek arzusunu duyar. Artık hikâyede, beklenen hareket yerine, beklenilmeyen yeni bir durum ortaya çıkmıştır:

Sühan'ın bu safhada kâh Hüsn'le, kâh Aşk'la kurduğu çeşitli ilişkiler; onların mektuplaşmalarını sağlaması; Hüsn ve Aşk'la, onların dadı ve lalaları hükmündeki İsmet ve Gayret'le muhtelif diyalog ve sohbetleri vs. Onlar âdeta bu iki aşk kahramanının, Sühan'ın telkinleri doğrultusunda hareket etmelerine yardımcı fonksiyon üstlenmiş kişilerdir. Bu yeni bölümde, Sühan'ın gayretleriyle Hüsn'ün, Aşk'a olan sevgisinde son derece anlamlı bir geriye çekiliş, arzusunu içine gömme, "âh ü feryad"ı terketme gibi bir değişim gözlenmeye başlar. Halbuki hikâyenin başlarında asıl âşık olan ve asıl hareketi kendisinden beklediğimiz kişi Hüsn'den başkası değildi. Hikâyenin ilk bölümünde Şeyh Galib, bir anlamda Hüsn'e bir *"Züleyha"* rolü yüklemiş görünüyordu. Dolayısıyla *Yusuf ü Züleyha* mesnevilerinde olduğu gibi, hareket doğurmaya müsait kişi de doğrudan Hüsn olabilirdi.

Hüsn'de Sühan'ın telkinleriyle gerçekleşen bu geriye çekilmeye karşılık, gene Sühan'ın sağladığı bir motivasyonla Aşk, aktiviteyi temsil eden kişi olmaya yüz tutar. Aşk'taki eski lâkaydîlik ve şaşkınlık, yavaş yavaş ihtiraslı bir sevgiye inkılâp etmek üzeredir. Bundan böyle Aşk, gerçi *Leylâ vü Mecnûn*'da olduğu gibi çöllere düşmemiştir ama, içindeki ızdırabın şiddetiyle, baktığı bütün şehirleri çöle dönüş-

türecek bir duruma yükselmiştir. Artık Hüsn'den kaynaklanan ümitsizlik içinde işigücü feryat ve figandır.

Burada, klasik hikâye çizgisinde hemen hiç karşılaşmadığımız bu rol değişimine ilişkin, bazı açıklamalarda bulunmak gerekiyor. Bu fikrin Sühan'dan kaynaklandığını belirtmiştik. İşte Sühan'da uyanan ilk fikirler:

Gördükte bu iki nev-belâyı
Fehmetti meâl-i macerayı
Bu hal ona geç-nümûn göründü
Bâzîçe-i bâzgûn göründü
(...)
Bilmem ki ne rüzgâr esti
Gül soldu hezâr savtı kesti

Sözünü ettiğimiz rol değişimi, eserde (s. 140-222) 82 sayfa boyunca uzun uzun anlatılır. Sühan'da doğan bu fikir, yavaş yavaş İsmet ve Gayret'te, Hüsn'ün istenmesi safhasında da kabilenin bütününde ortaya çıkar. Hatta denilebilir ki, Hüsn ve Aşk'ın buluşmalarına engel olan Hayret bile, üzerinde durduğumuz rol değişiminin gerçekleşmesi için icad edilmiş bir figürden başka bir şey değildir.

Böylece Şeyh Galib mesnevîsi, ilk bölümdeki beklentilerin aksine, Aşk'a yüklenen "vuslat" arzusu ile "hasret"e; ve sonuna kadar Aşk'ı beklemeyi kabul eden Hüsn'de bir "sabır", "iffet", "sadakat" ve "haz" eksenine oturtulmuş olur. Dolayısıyla ilk başlarda potansiyel hareket unsuru olarak gördüğümüz Hüsn yerine, kendisinde gözlediğimiz aşk ve arzunun şiddeti ile Aşk, hikâyenin asıl merkez kişisine dönüşmüştür. Bundan sonradır ki Aşk'ın Hüsn'le evlilik talebi, kabilenin bunu reddi, Diyâr-ı Kalp'ten "kimya"nın getirilmesi vs. şeklindeki şartlar ve ruhundaki şiddetli arzu ile iradesi elinden gitmiş olan Aşk'ın, bu büyük macerayı ve o nisbette tehlikeli belâları kabulü gibi kısımlar gelecektir. İşte bütün bunlar, en geniş şekliyle rol değişiminin anlatıldığı kısımlar, hikâyede apayrı bir bölüm teşkil ederler.

Henüz asıl ayrılığın ve gurbetin başlamadığına, klâsik hikâyenin en ağırlıklı, çileli ve uzun süren maceralarının anlatımına girişilmediğine, hemen işaret edelim.

Artık hareketi temsil eden ve şahsında insan kaderini bütün ızdıraplarıyla seyredeceğimiz Aşk'ın, Kalp diyarına doğru uzun yolculuğu, Zâtüssuver Kale-

si'ndeki hapsi, Çin sahillerine varışı, Hüsn sandığı Hoşrübâ ile ilişkileri ve imtihanı kaybetmesi!... Buradan Sühan vasıtasıyla kurtuluşunun anlatıldığı bölümler gelecektir ki, bu uzun seyahat Hüsn ü Aşk'ta üçüncü bir bölüm olarak ortaya çıkar. Bu bölümleri de dördüncü bir bölüm olarak Aşk'ın Kalp diyarına ulaşması, Hüsn'e, yani vuslata erişi takip eder. Hüsn ü Aşk mesnevîsinde bu bölüm klasik bir final olarak ortaya çıkıyor. Amaç hasıl olmuş, fakat hikâyede tansiyon ciddi şekilde düşmüştür. *Leylâ vü Mecnûn*'da Fuzûlî'nin ulaştığı sonuç, buna göre daha başarılı ve insanı şaşkına çeviren bir seviye olarak idrak edilir.

Şimdi söylediklerimizi yeni baştan özetleyecek olursak:

Hüsn ü Aşk, eski mesnevi-hikaye kurguları ile ciddi bir farklılık arzediyor. Onların hemen çoğunda gözlediğimiz *"üç aşamalı"* yapıya karşılık, burada hikâye dört bölüm halinde tezahür ediyor:

Hikâye kişilerinin tınıtıldığı ve Hüsn'ün sevgisinin öne çıkarıldığı ilk bölüm; hikâye kişilerinden ikisinin hemen hemen hiç bir klâsik mesnevîde karşılaşmadığımız biçimde, bilinçli olarak rol ve fonksiyon değişimine uğratıldıkları ikinci bölüm; mesnevîde asıl hareketi temsil eden Aşk'ın başından geçen maceraların nakledildiği, Diyâr-ı Kalb'e ulaşmanın amaçlandığı ve "fantastik" anlatımın egemen olduğu üçüncü bölüm; ve nihayet eserin sonlarına doğru ortaya çıkan "vuslat" bölümü...

Burada Aşk, hikâyede rol alan kabile mensuplarının tamamını hazır bulmuştur. Binbir çile ve maceradan sonra ulaşabildiği bu noktada, yolculuğu dolayısıyla geride bıraktığı kişilerin de hazır bulunuşu, Aşk'ı büyük bir şaşkınlığa sevketmiştir. Bu safhada Sühan, Aşk'a şunları söylüyor:

Aşk Hüsn'dür, ayn-ı Hüsn Aşk
Sen râh-ı galatta eyledin meşk
Birlikte bu kîl ü kaal yoktur
Ol farzda hiç muhal yoktur.

Hikâyedeki bu bölümlemeleri tesbit ederken, amacımız tabii ki kaba bir *Hüsn ü Aşk* özetlemesi değil!.. Buradan hem Şeyh Galib'in kendisine, hem de anlattığı hikâyenin özgün yapısına ilişkin bazı hususlara uzanmak arzusunu taşıyoruz.

3 KLASİK MESNEVİLER VE HÜSN Ü AŞK

Hüsn ü Aşk hikâyesinde en anlamlı hususun, iki mesnevî kahramanı arasındaki *"rol değişimi"*nde toplandığı açıkça ortada. Çünkü oldukça enteresan, halk veya divan edebiyatı hikâyelerinde karşılaşmadığımız yeni bir durum söz konusu burada. *Vâmık u Azrâ*, *Ferhad ü Şîrîn*, *Leylâ vü Mecnûn*, *Aşık Garip* vs. hikâyelerinin hemen hiç birinde baş vurulmayan bir uygulamadır bu. Ayrıca, böyle bir tasarrufla ancak bir, bir buçuk asır sonra, çağdaş romanın sağlayacağı imkânlar sayesinde yüzyüze gelebileceğimizi de unutmamak gerekiyor. Ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl romanlarında ortaya çıkan bölünmüş kişilikler, kişilik sapmaları, hafıza kayıpları veya polisiye romanın zaruretleri olarak baş vurulan bazı durumlarda olduğu gibi. Fakat çağdaş romanın insanı izah yolunda geliştirdiği yöntemlerle, *Hüsn ü Aşk*taki *"rol değişimi"* arasındaki mevcut mahiyet farkını elbette unutuyor değiliz.

Eski hikâye anlayışına göre, buradaki şekliyle ortaya çıkan tasarrufların "ekzantrik" bir nitelik taşımaktan öteye geçmediğini, dolayısıyle bu nevi tasarrufların yadırgatıcı bir tesir bıraktığını da kaydetmek gerekir. Klâsik şiir veya mesnevî anlatımında, bir orijinallik kaygısı ile olsa bile bu tür denemelere girişilmez ve eski sanatkârlar bunlara tenezzül etmezlerdi. Eski hikâye anlatıcıları için, ne kişilerle oynamanın, ne de farklı vakalar anlatmanın sanıldığının aksine fazla bir değeri vardı. Onlar daha önceden çerçevesi belirlenmiş ve gelişme seyri az çok bilinir hale gelmiş bir vakadan hareket ederlerdi. Hemen hiç bir sanatkâr da bundan gocunmazdı.

Çünkü eski hikâyeciler, asıl sanatlarını "anonim bir hikâye" üzerinde sergiler ve bununla iktifa etmeyi tercih ederlerdi. Onlar kurgusu dahi önceden teşekkül etmiş, "teselsül" halindeki vakalar üzerinde, son derece ince bir işçiliğe soyunurlar, maharetlerini bu işçilikte sergilemeyi düşünürlerdi. Böyle bir yaklaşımla, eski şiirde olduğu gibi, eski hikâye anlatışında da "klasik" tavır ve uslûplar teşekkül etmiş olurdu.

Bu bakımdan hikâye kişilerindeki ciddi bir oynamanın, hikâyenin kurgusuna da doğrudan tesir edeceğinin farkında olarak, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ta yaptığı tasarrufları hatırlatan uygulamaları akıllarından dahi geçirmezlerdi. Burada belki, geleneğin içinde kaldığı halde onu aşabilecek, eski sanatları tecdid edecek bir güç ve cesaret yokluğu üzerinde durulabilir. Dolayısiyle Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'da yaptığı büyük yeniliği, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'la sergilemek istediğini, böylece daha iyi farketmeye başlarız. Eski edebiyatımız içinde bugün biz,

geleneğin veya klasiğin içinde kalmakla beraber onu aşabilen, onu "tecdid" eden sanatkârlara "büyük" diyoruz. Kendisine değer izafe ettiğimiz her edebî eserde ve onun sanatkârlarında, muhakkak ki böylesi bir artı değer mevcut olmalıdır.

Bu bakımdan Şeyh Galib'in bir iddia ile yola çıktığı *Hüsn ü Aşk* mesnevîsinde, hikaye kişileri üzerindeki anlamlı tasarrufunun, klasik hikâyenin kurgusuna tesir edeceği ve eseri bizim nazarımızda daha bir anlamlı kılacağı âşikârdır.

Sormak gerekmez mi, Şeyh Galib niçin böyle bir yola başvurmuş olabilir? Uzun asırların oluşturduğu geleneksel tavırlar karşısında, Şeyh Galib bu cesareti nereden alıyordu? Önemli olan da onun bu yeni yaklaşımını tesbit etmek ve arkasında yatan sebepleri yakalamak değil midir?

Fakat itiraf etmekten niçin çekinmeli ki, gerek Şeyh Galib ve gerekse *Hüsn ü Aşk* üzerinde yapılan çalışmaların hemen çoğunu gözden geçirdiğimiz halde, klasik mesnevî edebiyatımızda ilk defa karşılaşılan bu duruma ilişkin ne bir işarete ve tesbite, ne bir yoruma, ne de bu denemenin *Hüsn ü Aşk*'ta başarılı bir sonuç üretip üretmediğine dâir bir değerlendirmeye tesadüf edebildi. Bir edebî eseri anlamak, ona nüfûz etmek, bizim açımızdan önemli bir keşif hükmündeclir. Yoksa edebî eserlerin biyoğrafik bilgilerle hercümerç edilerek yeni baştan tasviri, sanatkâr ve eseri adına neyi ifade eder ki?

Halbuki Şeyh Galib, divanınından ziyade asıl bu eseri ile ciddi bir iddia ortaya koymakta değil midir?

Bir devrin edebî otoritesi olarak kabul edilen Nâbî'ye ve onun kaleme aldığı *Hayriye*'ye, daha 25-26 yaşlarında meydan okuyan bir sanatkârın yapmak istediği nedir ve bu iddialarıyla ulaştığı sonuç ne olmuştur, üzerinde durmağa değmez mi? Şeyh Galib'in yaptığı işi sadece şiire ve "mazmûn"a indirgeyip, iki asırdır süre gelen "mîrî malı" kanaatleri tekrar edip durmak, ayrıca neyi ifade eder ki?

Hikâyesi ile *"tarz-ı selef"*e tekaddüm ve sanatını yeni bir dil ile "tekellüm" ettiğini söyleyen ve bununla da yetinmeyerek, sanatını tehlikeli bir yol üzerinde hareket ettirdiğini, bu yolun *"Divan yolu"* sanılmamasını eserinin sonunda hatırlatmak ihtiyacını duyan Şeyh Galib'i öyle anlaşılıyor ki biraz daha ciddiye almamız icabediyor. Yukarıda tırnak içinde verdiğimiz "Divan yolu" ifadesi, *Hüsn ü Aşk*'ın en sonunda yer alan "fahriye-i şâirâne" bölümünde şu şekilde yer alıyordu:

Gördün mü bu vadi-i kemîni?
Divan yolu sanma bu zemîni!

Bu ifadeleri çoklarının tevriyeli bir kullanım ile, İstanbul'daki "Divanyolu caddesi" şeklinde anlamaya çalıştıklarını görüyoruz. Evet burada bir tevriye mevcut olmakla beraber, Şeyh Galib'in asıl kasdının, *"divan edebiyatı geleneği"*ni aşmak olduğundan kuşku yoktur. Yani Galib *Sebk-i Hindî* ile yeni bir şiir ortaya koymak isterken, aynı zamanda eski klasik hikâye anlatışında da büyük bir yenilik arzu ediyor, son derece bâkir bir eser ile ortaya çıkmayı düşünüyordu. O her ne kadar Nâbî'nin *Hayriye*'sini eleştirse ve, *Hüsn ü Aşk*'ı ona nisbetle kaleme aldığını söylese de, Galib'in buradaki asıl hedefi geleneğin karşısında durmak, geleneğin önünde bir duvar gibi gerilmektir. Divan tarzının yani klasik hikâye anlatışının dışında kalarak sanatını kanıtlamaya çalışmak!.. Bu iddiayı anlamalıyız ve anlamamız da gerekiyor.

Yeri gelmişken bir hususa da burada işaret edelim:

Şeyh Galib'in asıl hedefi hiç bir zaman *Hayriye*'yi aşmak olmamalıdır. Evet bu belli birşey!.. Fakat onun önünde aşılacak bir merhale varsa, o da ancak koca Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u olabilirdi. Şeyh Galib'e zaten yakışan da, kendisini Fuzûlî'ye nisbet etmekten başka ne olabilir ki?

Bu bakımdan, onun klasik hikâye ve hikâye kişileri üzerinde giriştiği denemenin ne kadar bilinçli bir tasarruf olduğunu, ciddi şekilde ele almamız iktiza ediyor. Hem de, gelenek içinde teşekkül etmiş eski mesnevi hikâyelerle yer yer mukayeselere baş vurarak!..

Yalnız şu kadarına işaret edelim: Şeyh Galib yaptığı işin tamamiyle şuurundadır. *Hüsn ü Aşk*'ta klasik mesnevilerde sıklıkla ele alınan insanın dışında bambaşka bir insan telâkkisi söz konusudur. Şeyh Galib bu anlayışa nasıl ulaştı ve nereden yola çıktı? Burada önümüze hem Mevlânâ, hem de Mevlevîlik çıkacaktır. Bu hususu ayrıca ele almak ve *Hüsn ü Aşk*'la Mevlevî tefekkürü arasındaki ilişkiyi behemehal kurmak gerekecek. Fakat ortada olan odur ki, klasik mesnevîlerin şematizmini aşan yeni ve orijinal bir deneme söz konusudur *Hüsn ü Aşk*'ta. İşaret ettiğimiz insan anlayışının hikâye kurgusuna dönüştürülerek anlatılması, klasik hikâye yapısını zorlamakta ve dolayısıyle *Hüsn ü Aşk,* emsallerine göre daha farklı, "dört aşamalı bir yapı" olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu düşüncelere biz, Aşk ve Hüsn'ün uğratıldıkları "rol değişimi"nden hareketle ulaşıyoruz. Eserin en ağırlıklı bölümlerinden ikisine temel teşkil eden bu uygulama, *Hüsn ü Aşk*'ın ihtivâ ettiği daha nice şifreleri çözmek hususunda, âdeta bir anahtar mesâbesine yükseliyor. *"Gencînede resm-i nev gözettim/Ben açtım o genci, ben tükettim"* diyen Şeyh Galib, zaten eserinin taşıdığı özgünlüğün tamamiyle farkında. Baştan sona bir şifreler sistemi olarak ortaya çıkan *Hüsn ü Aşk*'ın

gizli dünyasına nüfûz etmek bakımından, bu anahtarın önemi büyüktür.

Buradan hareketle, *Hüsn ü Aşk*'la ilgili diğer bazı tesbitlerimizi de ifade etmemiz gerekiyor:

1. *Hüsn ü Aşk* hem hikâye vakası, hem de hikâye kurgusu olarak bütünüyle özgün bir eserdir. Klasik Arap veya İran hikâyelerinden yola çıkılmaz burada. Ayrıca Hüsn ü Aşk'ın Osmanlı şehir hayatını anlatan mesnevîlerle bir benzerliği bulunmadığı gibi, klasik halk hikâyelerini hatırlatan bir tarafı da yoktur. Galib'in eseri için bahsedilen bazı tesirler ise, *Hüsn ü Aşk*'ın yapı ve kurgusuna ilişkin değildir. Bunlar hemen her eserde görülebilen "motifler" hükmünde kalır. Bu "motif"leri ele alan bir inceleme, *Hüsn ü Aşk*ın başarısını daha da ortaya çıkaracaktır düşüncesindeyiz.

2. Klasik hikâyelerde zaman zaman karşılaştığımız *"rakib figürü"*ne, *Hüsn ü Aşk*'ta kesinlikle tesadüf etmeyiz. Şeyh Galib bu noktada da bilinçli bir tercih sergiler.

3. Mesnevî hikâyelerinde önemli bir faktör olan *"gurbet"* veya sevgili adına girişilen fedâkârlıkların anlatıldığı *"sınav"* bölümlerine, *Hüsn ü Aşk*'ta "Diyâr-ı Kalp"te cereyan eden yolculuk tekabül ediyordu. Şeyh Galib adına, burada, önemli bir farka daha işaret edelim. Çünkü "Diyar-ı Kalp" yolculuğu eski hikayelerde olduğu gibi, coğrafi bir mekanda cereyan eden bir seyahat değildir.

Aşık Garib'in sevgilisine ulaşmak ve onu bulmak amacıyla giriştiği yolculuk; Mecnûn'un Leylâ için çöllere düşmesi; Ferhad'ın Bîsütun dağını delmek için giriştiği başı sonu gelmez meşakkatlerle, *Hüş ü Aşk*'taki Diyar-ı Kalp yoluculuğu arasında en ufak bir benzerlik mevcut değildir. Diyar-ı Kalp yolculuğu fizik planda gerçekleşen bir zorlu seyahat olmayıp, bilakis doğrudan doğruya insanın kendi içinde seyrettiği rûhî bir haldir. Daha açık ifadesiyle Aşk'ın bu seyahati, vücudu ile Benî Muhabbet kabilesi arasında bulunurken, onun kalp ve ruhunda idrak ettiği manevî bir halden, bir "iç yaşayış" tan başka bir şey değildir. Böylesi bir "iç yaşayış"la, eski hikâyeler içinde ilk defa *Hüsn ü Aşk* vasıtasıyla yüzyüze gelebiliyoruz. Bu "iç yaşayış"ın anlatımı esnasında bilinçli bir somutlaştırma söz konusu. Galib şiirinin gücü, zaten bu somutlaştırma kabiliyetinde kendini ortaya koyuyor.

4. Klasik mesnevîlerde hikâyeyi bize nakleden kişi, eserinin bir yerinde, bu hikâyeyi kimden duyduğunu, dinlediğini veya okuduğunu hatırlatmak ister. Eski hikâyelerin hemen her birinde, rolleri bakımından müşterek, fakat sıfatları itibariyle farklı, çeşitli anlatıcılarla karşılaşırız: Kıssahanlar, râviler, destancılar, hikâyegûlar ve tarih-nüvisler gibi: Mesnevî yazarı asıl hikâyeyi, eski hayatımız içinde sık-

lıkla karşılaştığımız bu hikâye anlatıcılarından dinlemiştir. Ya da, bu tür anlatıcılardan birine istinat ederek kaleme alınmış bir kitaptan hikâyeyi okumuştur. Mesnevî yazarları kendilerini böyle bir rivayete veya kaynağa istinat ettirmekte bir sakınca görmezler. Zaten eski sanatkârlar için bu durum ne bir iktibas, ne de bir iltibas anlamı taşırdı.

Dolayısıyle sanatkârlar, kendi zamanına göre çok eski bir efsaneyi kaleme aldığının bilinci ile hareket ederdi. Ondan beklenen; hikâyeyi yeni baştan kaleme alması ve belki de kendi zamanının zevkine taşıması olabilirdi. Buradaki yenilik daha ziyade "dil zevki"nde toplanırdı. Fakat hikâyeyi "yazmanın zamanı" ile, hikâyenin içinde cereyan ettiği "asıl zaman" arasında, masalları hatırlatan ve ölçülmesi kabil olmayan karanlık boşluklar bulunurdu.

İşte *Hüsn ü Aşk*ta biz, eski hikâye yazıcılarının bu rivayet düşkünlükleri ile de karşılaşmıyoruz. Asıl hikâye ile yazarı arasında, bu yüzden, klasik mesnevîlerin karanlık boşlukları duyulmuyor. Şeyh Galib hikâyesini yazarken onun yanı başında ne bir kıssahanın, ne de zaman-dışı esâtirî bir varlığın fısıltılarını işitiyoruz. *Hüsn ü Aşk*'ın ne böyle aracıları, ne de kendinden önce kaleme alınmış kaynakları mevcut!..

İsterseniz şöyle bir soruyu öne çıkaralım: *Hüsn ü Aşk* hikâyesi acaba, ne zaman cereyan etmiştir? Sayfalar arasında, böye bir soruya cevap teşkil edecek izler yakalamak mümkün olamaz. Belki buna, mübhem bir geçmiş zamanda demek icap ediyor.

5. Buna karşılık *Hüsn ü Aşk*ta vaka *"-di'li geçmiş zaman"*la nakledilmekle beraber, hikâyenin bizim üzerimizde *"oluş halinde"* bir tesir bıraktığını unutmamak gerekir. Hüsn ü Aşk'ın bir başka özelliği de işte buradan, hikâyenin taşıdığı bu *"şimdiki zaman"* tesirinden ileri gelir. Hikâyenin kendisi ile yazma zamanı arasına, eski mesnevîlerde olduğu gibi mitolojik boşluklar girmiyor.

Hüsn ü Aşk'ın "Mebâhis-i diğer" bölümünde Şeyh Galib, kendi şiir anlayışından ve şiiri yenilemek aşkından söz ederken, eski şiir ve sanat telâkkîlerinin tekrarı ile yetinenlerle inceden inceye alay eder. Burada her ne kadar şiir anlayışını açıklamak amacıyla söylese de, kapsamındaki genişlik itibariyle bizim dikkatimizi çeken bir beyti var: *"Güya ki sühan-verân-ı pîşîn/Hep söyleyeler zaman-ı pîşîn!..'* Bizden önceki sühan-verân yani söz sanatçıları (şairler ve tabiî ki mesnevî yazarları da dahil) sanki hep eski zamanlardan söz ederler!

Eski zamanlardan söz etmek!.. Buradaki kasıt, şiir açısından düşünülecek olursa, eski uslûpların biteviye tekrarı anlamına gelir. Hikâye anlatımı ile bu kasdı

birleştirecek olursak, daha farklı ve anlamlı sonuçlara ulaşmamız mümkündür. Hep eski zamanlardan söz etmek!.. Burada eleştirilen hususun devamlı anonim, artık malûm hale gelmiş ve zamanı itibariyle mitolojiye karışmış hikâyelerin anlatılmasından doğan bir bıkkınlıkta toplandığı açıktır. Eski hikâyelerden bıkkınlık, yeni hikâyeler ihtiyacı ve özellikle yepyeni bir hikâye ile ortaya çıkmak arzusu gizli değil mi burada? Zaten bütün bunları Hüsn ü Aşk dolayısıyle söylediğini unutmuyorsak, Şeyh Galib'in "yeni olanı", yeni bir zaman içinde anlatmak isteyeceğine rahatlıkla ulaşabiliriz.

Bu düşünceleri, burada maddeler halinde ifade ederken, *Hüsn ü Aşk*'ın asıl muhtevasına girmediğimizi, onun şifrelerle yüklü dünyasına uzanamadığımızı unutmayalım. Bunlar sadece *Hüsn ü Aşk*'ın daha başında, esere dıştan bir bakışla ulaşılabilen hususiyetler!

Bu söylediklerimizi şöylece noktalamaya çalışalım:

Şeyh Galib, klasik hikâye anlatımında, Fuzûlî'den sonra karşılaştığımız en büyük reformcudur. *Hüsn ü Aşk*'la klasik tavrın ne derecede zorlandığına hikâye sanatkârının kendi hikâyesi karşısında ne büyük bir irade ile durduğuna, hikâyenin akışına kendisini bir masal dinleyicisi gibi teslim etmediğine işaret etmekle yetinelim. Ve bir de, Şeyh Galib'in bu eseri ile aşmak istediği seviyenin ne Nâbî, ne de onun *Hayriye*'si olduğunu, onun nazarında aşılmak istenen sanatkârın Fuzûlî ile onun büyük eseri *Leylâ vü Mecnûn* olabileceğini bir kere daha vurgulayalım.

4 HÜSN Ü AŞK'A, KENDİ REALİTEMİZE VE ŞEYH GALİB SOYUTLAMASINA DAİR

Galib Dede eserine *Hüsn ü Aşk* adını verse de, hikâyesinin başına koyduğu "Âgâz-ı Dâsitân-ı Beni Muhabbet" ifadesinin, bir bölüm başlığının ötesinde bir şumûlü bulunduğu kanaatindeyiz. Çünkü hikâyenin hemen tamama yakını, bu kabile içinde cereyan etmekte, öne çıkan hikâye kişilerinin çoğu da bu kabileye mensup bulunmaktadırlar: Sühan'ın dışında kalan Aşk, Gayret, Hüsn, İsmet, Hayret ve Molla-yı Cünûn gibi.

Dolayısıyla bizim önümüzde, kabile biçiminde örgütlenmiş bir topluluğun hayatının anlatılması gibi bir durum söz konusu. Ancak burada günümüz romanlarından alışık olduğumuz şekliyle, bir sosyal tasvir yerine, soyutlamalarla ancak ulaşabileceğimiz bir iç-hayat, kabileye ilişkin mücerret bir atmosfer öne çıkarılıyor. Bu toplumsal grup, temmuz güneşini elbise diye giyer, ay ışığını yastık yerine kullanır ve her ferdi, bir *"nigâra urgun"*dur. Aynı şekilde, konuşurken "ağızla-

rından kan damlar" ve adeta "kelâma can verirler". Burada, tasavvufta "sözün canı vardır" hükmünü hatırlamak gerekiyor. Ve asıl önemlisi de onların sohbetleri bir nevi efgan şeklinde olup, yanık feryatları dolayısıyla bildiğimiz "ney"i hatırlatır: *"Hârgehleri dûd-ı âh-ı hırman/Sohbetleri ney gibi hep efgan!.."*

Galib Dede açıkça söylemiyor ama, bu kabile mensupları ileriki sayfalarda da karşımıza çıkacağı gibi, neredeyse bir *Mevlevî ney*inden üflenmiş bir atmosfer içinden hissolunurlar.

Burada bir hususa daha işaret edelim:

Galib Dede hikâyesini yazma esnasında kalemini tavsif ederken, onu ya *"hayal Leylâsı"*nın peşine düşmüş bir Mecnûn, ya da feyzini Şems-i Tebrizî'den alan bir "ney" yerine ikame ediyor. Ve eser böylece, "ney" şekline dönüşmüş bir kalemin, insanda hilkati icabı var olan ve metindeki şekliyle yüksek bir uyarıcı ile ortaya çıkarılan aşk duygusunun, yani "dâsitân-ı aşkın" ezgili anlatımına inkılâb ediyor:

Bu resme koyup beyân-ı aşkı
Söyler bana dâsitân-ı aşkı

Bunlar, Şeyh Galib'in kendi kalemi için kullandığı ifadeler.

Burada dikkatimizi çeken husus, Galib'in bir hikâye yazmak, yani hikâyesi karşısında aktif bir yazıcı rolüne bürünmek yerine; feyzini Şems-i Tebrizî'den almış bir "ney"den, bu "aşk destanı"nı dinliyormuş gibi bir konumu tercih edişi olur. Yani kalem ney'e dönüşüyor, neyden çıkan muhrik sesler içinden bu aşk destanı doğuyor. Bu destanı önce Şeyh Galib dinliyor ve bilâhare, onun aracılığıyla da biz dinlemiş oluyoruz.

Şeyh Galib'in kendi hikâyesi karşısındaki bu edilgen konumu, elbette metnin bütününe şâmil değil. Çünkü Şeyh Galib'de tahminlerin çok üstünde bir sanat ihtirası vardır ki, farklı olanı yakalamak ve yapmak, bunu kanıtlamak yolunda büyük bir kararlılık gösterir. Çoğu zaman da eseri hakkındaki düşüncelerini, ne yapmak istediğini bize açar. Bu hal içinde Galib, hikâyesi karşısında son derece aktif bir yazıcı olarak ortaya çıkar. Fakat yukarıda üzerinde durduğumuz edilgen konumu, onun hemen bütün durumları Mevlevîlikle ilişkili bir boyuta taşıyabildiğinin işaretidir. Bu konum iradî ve zihnî bir hal olmayıp, bilâkis kendiliğinden tezâhür eden ruhî bir akış olması bakımından bize daha da anlamlı gelmelidir.

Bütün bunlardan dolayı *Hüsn ü Aşk* hikâyesinde, soyutlanmış bir Mevlevî muhitinin anlatıldığından, "Benî Muhabbet" kabilesinin de reel plandaki *"Mevlevî dervişleri"* olabileceğinden söz etmek istiyoruz.

İşte, *Hüsn ü Aşk* hikâyesinin birinci düzlemi budur: Gerçek bir Mevlevîhane cemaati böylece, Beni Muhabbet istiaresi etrafında uzun bir hikâyeye konu teşkil etmiş oluyor.

Buradan yola çıkarak Mekteb-i Edeb'in tekkeye, Molla-yı Cünûn'un bir Mevlevî şeyhine, Zatüssuver kalesinin de dünya zevklerine, insanın dünyevî âlemine tekabülünü daha iyi anlama imkânı buluruz. Ne var ki, hikâyede kendisine önemli bir fonksiyon yüklenen Sühan böyle düşünülemez.

Buna karşılık, hikâyeyi baştan sona istilâ eden yoğunlaştırılmış aşk ve ıstırap atmosferi içinde, Mevlevî âlemine ilişkin daha nice kavramlara ulaşmak mümkündür. Meselâ Aşk'ın, kalp diyarındaki yolculuğunun daha başında: *"Çün girdi c merd-i râh, râha/Evvel kademinde düştü çâha"* denilirken, buradaki "kuyu" motifi, divan edebiyatında sık sık atıfta bulunulan "Hz. Yusuf'un kuyusu"ndan ziyade, doğrudan Mevlevîliğin "çile" uygulamasını tedâi ettirir. İçinde korkunç devlerin bulunduğu bu kuyuda, devlerin tehdidine karşı Aşk'ın taşıdığı metanete ve ruhunda mı, kulaklarında mı teşekkül ettiği belli olmayan ney seslerine dikkat etmek gerekir. Bu hikâyedeki sis perdeleri bir bir aralandıkça, devamlı olarak Mevlevîliğe ilişkin unsurlar tezâhür etmeye başlıyor. Bu beyitler Aşk'ın deve cevabıdır:

Korkutmağa düşme bî-mahaldir
Vuslat dediğim benim eceldir
Salt bende değil bu fikr-i cânân
Ölsem de giyâhım eyler efgan
Bu çâhta "ney" bitip serâser
Uşşâka gam-ı firâk söyler
Gitmez bu hevâ dimağımızdan
Bu dûd çıkmaz ocağımızdan!..

Metinde yer alan "çâh/kuyu" motifine, genel kullanımın dışında, Mevlevî kültürüne has bir anlam yüklendiğinin farkına varmak zor olmasa gerektir. Bu alıntıda Aşk'ın duygularını, hikâyenin yazıcısı Şeyh Galib özetleyerek, yani kendisinden beslenen bir yorumla aktarmıyor. Bilâkis Aşk'ın taşıdığı duygulara aracısız ulaşıyoruz. Aşk'ın anlaşılması ve *Hüsn ü Aşk*'ın Mevlevîlikle ilişkisinin kurulması açısından yukarıdaki beyitler son derece anlamlıdır. Burada Aşk'ın, deve verdiği bir cevap söz konusuydu. Bakın Aşk, kendisini ifade husûsunda neler söylüyor (sadeleştirilmiş olarak):

"Sakın beni korkutmağa yeltenme, buna imkân yoktur. Yani ben, senin teh-

dit ettiğin ölümden korku nedir bilmem. Çünkü ölüm, benim arzu ettiğimden başka nedir ki!.. Ölüm, benim için "vuslat"tır. (Burda Mevlânâ'nın ölümü "şeb-i arus/düğün, sevgiliye kavuşma gecesi, gerdek" olarak kabul eden yaklaşımını hatırlayalım.) Ayrıca ölümü vuslat olarak kabul eden, cânâna kavuşma vesilesi sayan fikir, sadece benimle de sınırlı değil. Çünkü ölsem dahi, benim üzerimde bitecek otlar fikr-i cânân ile figan eder. Bu ölüm çukurunda (baştan başa) "ney/kamışlar" biter ve cânândan ayrılığın verdiği bir ızdırab ile "gam-ı firak"ı söyler dururlar. Gitmez bu hevâ dimâğımızdan/Bu dûd/duman çıkmaz ocağımızdan!.." Dolayısıyla ben veya biz, bütün tabiatla beraber "fikr-i cânân" ile "gam-ı firak" içinde yaşamaktayız. Senin, beni tehdit ettiğin ölüm, bizim hasretimizin sona ermesinden ve "vuslat"a erişimizden başka ne anlama gelir ki!.."

*Hüsn ü Aşk*tan yaptığımız bu alıntılarda, *Mesnevî*nin ilk on sekiz beytinde anlatılan ney/kamış hikâyesinin yeni baştan tekrar edildiği açık değil midir? Fakat orada Mevlânâ "kamış"ı konuştururken, "kamış" istiaresinden hareketle mücerret insanın ezelî gurbetini, bu gurbetten doğan ızdırablarını dile getirirken; Şeyh Galib burada kamış yerine onun delâlet ettiği gerçek insanı ikame ediyor. Ve dolayısıyla Aşk, bizim önümüze, doğrudan bir *"Mevlevî kimliği"* ile çıkmış oluyor.

Kimdir bu Aşk ve Şeyh Galib hikâyesinin bu kahramanı ile bize kimi anlatmış oluyor?

Hiç kuşku yok ki burada anlatılan kişi, Şeyh Galib'in kendisinden başkası değil. O yaşadığı bir istihaleyi, üçüncü bir şahıs üzerinden, Aşk üzerinden bize aktarıyor. Ve bu aktarma anında, hem eseri ve hem de hikâyesinin bir kahramanı olan Aşk arasında ikiye bölünüyor. Buradaki özdeşleşme, diğer hikâye ve romanlarda belki sıklıkla karşılaştığımız bir durumdur. Fakat klasik hikâyeyi nazarı itibara aldığımız zaman, bunun ne kadar anlamlı, yeni bir deneme olduğunun farkına varmamız icabediyor.

Buradaki fark, her hangi bir eserin kahramanı ile yazıcısındaki özdeşleşmenin ötesinde bir şey!.. Çünkü Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*ta reel planda bir toplumdan, bu toplumun yaşayışından yola çıktığına işaret etmek istiyoruz. Bu sosyal çevre, Mevlevî dergâhında bir araya gelmiş bir cemaat olduğu kadar, Aşk da Mevlevîlik çilesine soyunan bir derviş olup çıkıyor. Yani kendi realitemizden yola çıkan ve bunu soyutlayarak anlatmaya çalışan enteresan bir eserle karşı-karşıya bulunduğumuzu vurgulamak istiyorum.

Halbuki klasik mesnevilerin çoğu, burada olduğu gibi kendi realitemizden yola çıkmaz, klasik şark edebiyatlarının neredeyse tarih öncesi devirlerde teşekkül etmiş "anonim" kıssalarının bitmez tükenmez tekrarında kalırlardı. Burada bel-

ki, "romantik" akıma karşı bir aksülamel olarak ortaya çıkan batılı, "realist" bir tavır söz konusu değil. Fakat kendi hayatımızdan, Osmanlı toplumuna ait reel bir yaşayıştan, kendini bu reel yaşayış içinde idrak eden insanın son derece özgün "iç yaşayışı"ndan hareket edildiğini özellikle vurgulamak ihtiyacını duyuyorum.

Onun için demek istiyorum ki *Hüsn ü Aşk,* bütün gücünü sanatkârın zaten var olan ve durmaksızın taşan bir soyutlama refleksinden alsa dahi, buna rağmen divan edebiyatımız içinde örneklerine az rastladığımız "realist" bir eserdir. Çünkü Şeyh Galib'in burada yaptığı ne bazı tarihî olayları anlatan mesnevilere, ne de Osmanlı şehir hayatını tasvir eden *"şehrengiz"*lere veya *"hammamiye"*lere benziyor. Zaten benzemediği için de, Şeyh Galib'in bu eseri içine gömüldüğü soyutlamalar dolayısıyla, emsali olan klasik mesnevîlerden kolay kolay ayırt edilemiyor. Ve *Hüsn ü Aşk*'ın üstünlüğü, sanatkârının hikâyede sergilediği bu son derece farklı tavır yerine, onun şiir anlayışına getirdiği yenilikte kilitlenip kalıyor. Evet Şeyh Galib divan şiirinde büyük bir aşamayı temsil ediyor, fakat bu büyük sanatkârın kaydettiği aşama sadece şiir, mısra, beyit ve mazmunları yenilemekle sınırlı değil ki!..

Biraz evvel sözünü ettiğimiz şekilde, Galib'in realiteden yola çıkarak, Mevlevîliğe ilişkin somut durumları mücerretleştirdiğini ve böylece bizimle eseri arasına derin perdeler çekerek, *Hüsn ü Aşk*'ı âdeta gizli bir hazine haline getirdiğini söylemiştik. Beni Muhabbet, Mekteb-i Edeb, Molla-yı Cünûn, çâh/kuyu, Aşk'ın kendisi vs.

İşte burada, Şeyh Galib şiirinin bir yönü ortaya çıkıyor: Somut olgulardan yola çıkarak onları bilinçli bir soyutlamaya tâbi tutmak!.. Bu bakımdan Hüsn ü Aşk'ta soyutlanmış, soyut kavramlara dönüştürülmüş her durumun arkasında müşahhas gerçeklerin bulunduğunu unutmamak gerikiyor. Ve bunların, Mevlevî âlemi ile ilişkilerinin sunulması zaruretini!... Buna özellikle işaret etmek ihtiyacını duyuyorum. Çünkü *Hüsn ü Aşk* erken bir "sembolizm" denemesi midir, yoksa bilâkis "allegorik" anlatımın öne çıktığı bir mesnevî hikâye midir, şeklindeki ihtilâfların çözümüne, buradan hareketle ulaşılabilir diye düşünüyoruz.

Tabiî ki Şeyh Galib şiiri gibi, *Hüsn ü Aşk* hikâyesi de sadece bu soyutlamalardan ibaret değil!. Şeyh Galib'in bir de, soyuttan yola çıkarak somutlaştırmaya doğru seyreden bir tarafı daha vardır. Şeyh Galib'in bu uygulaması ile *Hüsn ü Aşk*'ta ikinci bir düzlem daha ortaya çıkar ki, onu da bundan sonraki kısımlarda ele almak istiyoruz.

5 BAYÂN-I AŞK'IN SOMUTLAŞTIRILMASI: HÜSN Ü AŞK'IN GİZLİ DÜNYASINA DOĞRU

Hüsn ü Aşk'ta asıl anlamlı olan, bize göre, Mevlevîliğe ilişkin bu tür kavramların metindeki karşılıklarının bulunmasının da ötesindedir. Hikâyede baştan sona, özellikle de "Diyar-ı Kalp" yolculuğu dolayısıyla ortaya çıkan bölümlerde, Galib Dede'nin mısralarının insana acı veren, insanı ürperten ve ürküten, âdeta sarının, kırmızının, beyaz ve siyah renklerin şiddetli şoku altında, insanda "dehşet" tesiri bırakan anlatımı olur. Bir hikâye anlatmak, somuttan soyuta, soyuttan somuta gidip gelen atmosferler kurmak noktasında, dilin bu derecede bir teksife ermesi, gerçekten insanda bir "dehşet" tesiri bırakıyor.

Buralarda divan edebiyatı geleneğinin çok çok ötelerinde bir teksif ve önceden bildiğimiz divan mecaz ve mazmunlarını aşan bir dil kullanımı dikkatimizi çekiyor. *"Sebk-i Hindî"* akımının, mücerret kavramları somut hayat tezahürleri olarak algılamamıza yol açan anlayışını, burada tabiî ki hatırlamak gerekiyor. Fakat gene de diyebiliriz ki, Hüsn ü Aşk'taki dil kullanımı *"Sebk-i Hindî*'nin sağladığı imkânların da ötesinde gerçekleşmektedir. Neredeyse Şeyh Galib'in, serbest çağrışımların kapısını daha onsekizinci yüzyıl ortalarında araladığına hükmetmemiz gerekiyor. Fakat divan edebiyatı geleneği içinde ortaya çıkan bu hamleye, dilin bu seviyede bir kullanımına, Şeyh Galib nasıl ulaşıyor diye kendi kendimize sormadan edemiyoruz.

Hüsn ü Aşk'ta sık sık karşılaştığımız devler, periler, cadı tasvirleri ve gulyabanîler!.. Bu korku ve dehşet sahnelerinin hikâye içine bu kadar boca edilmesi!..

Şeyh Galib'in bu tür beyit ve bölümlerde âdetâ Yunus Emre'nin diliyle *"N'ola benim halim, kabre vardığım gece?"* dediği gibi, çok canlı bir iç murakabeyi yaşadığından, ruhunda duyduğu korku ile karışık ürpertileri bizim önümüze, dehşet tabloları olarak çıkarmak istediğinden kuşku yok. Hikâyede yer alan bu nevî *"fantastik"* tablolar ve anlatımın kazandığı bu masalsı hava dolayısıyla, bizde "gerçek dışılık" hisleri de uyanıyor olabilir. Fakat günümüz sanatçılarının dahi ruhî ürpertilerini, iç ızdıraplarını, yerli yersiz ve çoğu zaman sebebini de izah edemedikleri korkularını yansıtabilmek amacıyla, burada olduğu gibi fantastik atmosferler kurduklarını çoklarımız bilir. Gerçeğin arka planını vermek isteyen çoğu sanatkârların böyle bir taraflarının bulunduğunu, böylesi anlatımlara bir zaruret olarak başvurduklarını tahmin etmek güç değil. Çünkü pozitivizmin egemen olduğu yüzyılımızda "korku" ve "ürperti" gibi kavramları, sözlük anlamlarının ötesinde bir boyuta taşımanın başka bir yolu da bulunabilmiş değil ki!..

Aynı şekilde, *Hüsn ü Aşk*'ta yer alan "Geceye ve Kışın Şiddetine Dair/Der Sıfat-ı Şeb ve Şiddet-i Şitâ" başlıklı bölümü, burada hatırlamak gerekiyor. Bu bölümde, Aşk'ın Kalp diyarındaki yolculuğu sırasında, kendini ansızın içinde bulduğu bir kış gecesi anlatılmaktadır. Şeyh Galib'in kendisine mi, yoksa icad ettiği hikâye kahramanı Aşk'a mı ait olduğu kolay kolay kestirilemeyen geceye ve kışın ayazına ilişkin intibâlara ve dolayısıyla ifadenin şiddetine dikkat etmek gerekir. Hafif açılarak sadeleştirilmiş şu cümlelere, beraberce göz gezdirelim isterseniz:

"Bu karanlık ve soğuk gecede ay ışığı donmuş... Karanlık, bir ceylân gibi ortalıklarda kol geziyor. Karın içindeki siyahlıklar insana, gözün beyazlığı içindeki "göz bebeği"ni hatırlatıyor. Kar, kışla beraber yer yüzüne inerken, gece bir zencinin dişleri gibi sırıtıyor. Her tarafta sıçrayıp duran kıvılcımlar ayazın şiddetinden donup kalıyorlar. Uzak dağlarda kaynayan sular, göklere yükselerek kar adıyla/şeklinde yeniden ve durmaksızın yağar da yağarlar. Havada uçan bir kuş bile gözükmüyor. Göklerde, sadece tek tük ateş renkli uçuşlar göze çarpıyor. Bu şartlarda eğer sabah, buzdan kazıklarını güneşe çakmasa, onun ateşini de rüzgâr alıp götürebilirdi. Şiddetli kış buzdan sütunlarıyla destek olmasa, yeşil/mavi gökler yerlere çökerdi. Ağlayan gözlerde yaşlar dahi buz tutmuş!... Bu çaresizlik içinde insanlar, ölümü dahi gözlükle arar hale gelmişler. Daha da önemlisi, karanlıklarla yüklü gecede "fikir yolu" da buz tuttuğu için, söze can veren bütün sanatkârlar sükûtu tercih eder hale gelmişler."

Aşk'ın Kalp diyarında karşılaştığı "Ateş Denizi/Sıfat-ı Ateş" ve Ateş denizinden geçen Aşk'ın hali de şu ifadelerle anlatılıyor:

"Bu öyle bir ateşti ki, dumanı Nemrud'unkini andırıyordu. İçinde Nemrud'un siyah renkli devleri olan bir ateş!.. Ciğer kanı gibi, gül renkli bir kıvılcım deryası!.. Adeta kan denizi!.. Dalga dalga bir kıvılcım tufanı!.. Buna rağmen ateş, Aşk'ın güzelliğini artırıyordu. O, kanlı şafaklarda bir gül gibi!.. Parlak güneşleri hatırlatan Aşk, simsiyah duman içinde kaldığı anlarda, ay tutulması arasında beliriveren bir güzellik gösteriyordu. (...) Sonunda Aşk, bu ateş deryasını sabahları esen hafif bir meltem gibi geçti, gitti."

Aşk'ın Diyar-ı Kalp'teki bu seyahatinin, önceden okuduğumuz İran ve Osmanlı mesnevîlerinin aksine coğrafyada vuku bulan fizik bir seyahat olmayıp, bilâkis ruh ve kalbin kendi dünyasında yaşanmış bir seyir olduğunu, bilmiyorum, yeni baştan hatırlatmaya gerek var mı? Dolayısıyla bu dil tutumu, insanın kendi derûnunda hissettiği ve duyu organlarının da devre dışı kalmasıyla, sadece ruhî bir hal olarak idrak edilmiş durumların aktarımı olarak ortaya çıkıyor. Yani Aşk'ın Diyar-ı Kalp'te önüne çıkan devler, periler, büyüler, cadılar veya gulyabanîler ka-

dar, Aşk'ın karşılaştığı "ateş denizi" de, "karanlık kış geceleri" de ruh ve kalbin farklı farklı hallerinden başka birşey değil.

Evrenin bütününe kendini merkez haline getirmiş büyük ruhunda, gelmiş geçmiş bütün zamanların uğultularını Mevlevî âyinlerinden dinleyen Şeyh Galib, Mevlevîhanenin camlarından seyrettiği yoğun bir İstanbul kışından mı yola çıkmaktadır?.. Veya tam aksine, büyük ruhunda derinden duyduğu halden hale geçişleri, en aşırı soğuklardan temmuz sıcaklarına, korlu ateş yalımlarına mı çevirmektedir? Yani ruhundaki hummalı titreyişleri ve yüksek ateşleri bu yoldan somutlaştırmayı mı denemektedir? Mücerret "ben"in, evvelce Galib'in kendisinde ve bilâhare ürettiği hikâye kişisi olarak Aşk'ta, bu insanı yoran, tüketen, fakat o derecede de kalp ve ruhu arındıran "iç seyahat"in ifadesi noktasında geliştirilen dil, klâsik edebiyat dönemlerimiz adına, gerçekten onur verici bir seviye teşkil etmektedir.

Sormak gerekmez mi? Bu istidat, böyle bir dile henüz daha çok genç yaşlarda, (26 yaşında) nasıl ulaştı? Hangi yollardan basamak basamak yükselerek buralara kadar geldi?

Bu sonucun edebî bir tekâmül ile izahının ne kadar zor bir iş olduğunu çokları bilmez. Bir kere daha anlamış oluruz ki büyük istidatlar, daha ilk eserleriyle kaçınılmaz olarak bizde bir dehâ tesiri bırakırlar. Divan'ının arkasından, kendini büyük bir sükût denizinin ortasında bulan ve yazmayan bu istidat, babasının "artık başla!" diyen anlamlı işaretiyle bir başlıyor ve ortaya işte *Hüsn ü Aşk* gibi bir şaheser çıkıyor.

Bu dolgun metinlerin, bu şiirsel dilin, bu klasik mecaz ve mazmûnların içinde kalmaya çalışarak onları aşmasını bilen bu dil tasarrufunun altında, hiç şüphesiz vecd ve istiğraka yatkın bir ruhun, edebî bir istidatla kurduğu derin bir yakınlık yatmaktadır. Biz buna, bu mutlu terkibe bir husûsu daha ilâve etmek istiyoruz. Düşündük ki bu, olsa olsa "mûsıkî" olabilirdi.

Çünkü *Hüsn ü Aşk*'ın çeşitli beyit ve bölümlerinde, "ney"le veya "ney"in türevi sayılabilecek kavramlarla çok sık karşılaşıyoruz. Bunun dışında, ney'den yola çıkılarak ulaşılan sese ve nağmeye ilişkin kavramlar da insanın dikkatini çekmekten geri kalmıyor. Bunlardan bazılarına yer yer işaret etmeye çalışmıştık. *Hüsn ü Aşk*'ta ve Şeyh Galib üzerinde mûsıkînin bunların dışında, daha da derinlerde tesirleri hissedilmektedir.

Bilindiği üzere Mevlevîlikte, diğer tasavvufî ekollerde olduğu gibi "sözlü zikir" mevcut değildir. Mevlevîlikte zikrin yerini, mûsıkî ve semâ almıştır. Bu bakım-

dan, orijini itibariyle Mevlevîlikten yola çıkan bir sanatın, mûsıkî ile kurduğu alâka, herhangi bir insanınkinden çor farklı olmalıdır diyoruz. Ve bu arada insanın vecd ve istiğrak noktasına ulaşmasında, kalbin müteal olanla ilişkiye geçişinde mûsıkîye nasıl bir fonksiyon yüklendiğini iyi düşünmek icabeder. Mevlânânın çeşitli gazel, rübâî vs. şiirlerinde mûsıkîye yüklenen rol, son derece anlamlıdır. Burada ezgili söyleyiş, kâinatın gizli âhengine ermeyi ve âdeta zamanın dışına çıkmayı sağlayan bir fenomen olup çıkar. Dolayısıyla Mevlevîlikte mûsıkî, bir zikirdir ve ibadet hükmündedir.

Bu bakımdan çok küçük yaşlarından itibaren, Mevlevî dergâhlarının isli yağ kandileriyle aydınlatılmaya çalışıldığı geçmiş yüzyıllar içinde, dergâhların loş sofalarında, gecelerin sessizliğini ilâhî bir şehrâyine dönüştüren Mevlevî âyinlerinin seslerden oluşmuş beşiğinde uyuyan bir istidat!.. Bunu bize, Galib'in kendi hikâyesinde Aşk için kurduğu uyku sahneleri tedâî ettiriyor. Galib gibi, Aşk'ın da "bezm-i eleme rebâb" olmaması için beşikte uyuyan çocuğa sürekli bir uyku tavsiye edilmektedir. *Hüsn ü Aşk*'ın en güzel "tardiyye"lerinden birinde, beşiği sallayan dadısı Aşk'a, ninni yerine karanlık istikbâlinin serencamını okur âdeta:

Bîdârlık ile etme mûtâd
Uyhudan olur olursa imdâd
Bir zehr sunup bu çarh-ı cellâd
Galib gibi kârın ola feryâd
Bezm-i eleme rebâb olursun!

İşte küçük Galib de, Aşk'ın, kaderin beşiğinde uyuması gibi, bu seslerin deryasında kendini idrak ediyor. Mevlevî dergâhlarında, büyük ve anlamlı sükûtlarla/vakur fakat coşkulu âyin seslerinin şekil verdiği ruhlardan daha evvel anlamlı hale gelen insan yüzleri!.. Dönen dervişler, onların maddeden arınmayı amaçlayan yumuşak ve ahenkli hareketleri!.. Ve bütün bu olup bitenleri anlamlandırmaya çalışan küçük bir çocuğun ruhundaki iniş çıkışlar!..

Henüz rüşdüne ermemiş bir çocuk ruhu, gördüğü ve işittiği her şeyi, mücerretleştirmeye hazır ve yatkın değil midir? Çocuk ruhunun karşılaştığı her somut durumu, soyut bir anlamlar dizgesine dönüştürmeye yatkın olduğunu, bugünkü psikoloji sayesinde yakından biliyoruz. Çünkü çocuk bu yaşlarında herşeyi masallaştırmaya, şiirleştirmeye ve gerçek dışı anlamlı bir seviyelere taşımaya o kadar yatkındır ki!..

Onun için insan ruhlarında ebediyet arayışlarını harekete geçiren ağır, ezgili tazarrûlardan, yüzleri öbür âleme dönük Mevlevî semâzenlerinin yerden yükselmek ister gibi dönüşlerinden yansıyan korkuyla karışık hazlara, küçük Galib'in

kendini teslim edivermesi mümkün değil midir?

"Esrârını Mesnevî'den aldım" diye iftihar eden Şeyh Galib'in mısra ve beyitleri, bunlar aracılığıyla yansıttığı bilgi birikimi, şahsî duyguları ve daha da önemlisi çocukluğunda teşekkül etmiş şuur altı verileri, ister istemez hep Mevlevîliğin havuzunda toplanıyor. Okuduğumuz metinlerde, yani hikâyede, göze ilişkin unsurlar daha ön planda olsalar bile, bunlar çoğu zaman somut nesnelerin tasviri olarak ortaya çıkmıyorlar. Bunlar sanatçıyı gizliden gizliye idare eden, ruhta teşekkül etmiş cezbeli bir algılamanın deformasyona uğrattığı, aslî hüviyetlerinden durmaksızın soyundurulan nesnelerdir.

Galib'e göre, böyle bir coşku anında, "muhît-i vahdet" âdeta deprem geçiriyor. "Suretler" mânâya mübeddel hale gelmeye başlıyor. Yani "sırr-ı vahdet" ve "mânâ-yı kadîm" suret buluyor veya durmaksızın suretlere bürünüyor.

İşte böyle bir hal üzre olan derviş sanatkârın ruhu, dış âlemi nasıl algılayacak ve bize nasıl aktaracak?

Şeyh Galib'in bu tür durumlarda kendi kendisine ettiği tavsiye, çok enteresan geldi bize: Sen diyor Şeyh Galib, böyle anlarda "sufiye mesleği"ni bırak ve şâirlerin yolunu tercih et:

Gel âdet-i şâirâne git sen
Sûfiyye sözün feragat et sen!

Bu bakımdan Şeyh Galib'in dilinde yer aldığı şekliyle, hikâyeyi alışık olduğumuzun çok çok ötelerinde çağrışımlarla yüklü hale getiren bu yoğunluğu; ney sesleriyle içiçe girmiş, form olarak kendisine derin anlamlar yüklenmiş Mevlevî âyinlerinin ruhlarda bıraktığı tesirlerle bir arada düşünmek icabediyor. Kırmızı, sarı, beyaz, siyah ve ateş renkleriyle tezahür eden ve insanda ürpertilere yol açan mecaz ve istiareler, bir bakıma Mevlevî âyinlerinden, neyin yakıcı tesirlerinden neş'et etmiş olamaz mı? Ayrıca "güzel ses" Mevlevîliğe göre âşıklar ve ârifler için temel bir gıda değil midir? Semânın, âşıklarda hayal gücünü kuvvetlendiren bir fonksiyon icra ettiğine ve mukabele esnasında icra edilen âyinlerin tesiriyle, hayallerin suret ve şekillere bürünerek zuhur ettiğine ilişkin açıklamalar, *Mesnevî*'de çok sık rastlanır. Çünkü semâ ve güzel nağmeler insanın derûnunda bulunan hayalleri coşturur ve galeyâna getirir.

Buradan hareketle, bize anlatılan hikâyeyi ilk bölümlerde hatırlattığımız şekilde, Mevlevîliğin insan tekâmülüne ilişkin nazariyesinin yanı sıra, gizliden gizliye mûsıkî şuurunun, yani Mevlevî âyinlerinin Galib Dede'nin ruhunda bıraktığı derin tesirlerin idare etmiş olabileceğini, ister istemez düşünmek lüzumunu duyuyoruz.

Nitekim "Benî Muhabbet" kabilesinin kendisinin bir Mevlevî cemaatini, kur-

duğu meclislerin de ney sohbetlerini andırdığını; hikâyenin bir yazıcı tarafından kaleme alınmak yerine, Mevlevî ney'ine dönüşmüş bir kalem tarafından ezgili bir eda içinde anlatıldığını veya dinlenildiğini biliyoruz. Aşk'ın Diyar-ı Kalp'te içine yuvarlandığı kuyuda, korkunç deve karşı verdiği cevaplar da, bizim onu doğrudan bir Mevlevî müridi olarak algılamamıza yol açıyordu. Burada deve verilen cevaplarla, *Mesnevî*'nin ilk onsekiz beyitinde özetlenen Mevlevî tefekkürü arasında da, derin bir çakışma söz konusu idi. Aşk'ın içini ve dışını ihâta eden sesler; onun ölüme, yani vuslata erişi halinde, kuyunun etrafında bitecek kamışlar vasıtasıyla devam edip durmayacak mıydı? Nitekim Mevlânâ da kamışların hikâyesini anlatırken: *"Dinle neyden, çün hikâyet etmede/Ayrılıklardan şikâyet etmede"* demiyor muydu?

Bütün bunlar bize gösteriyor ki, Şeyh Galib'de müzik duygusu hakim bir unsurdur.

Fakat Mevlevîlikte ses ve âhenk yani mûsıkî bizi, önünde sonunda, form olarak bir âyinin yapısal bütünlüğüne taşımayacak mıdır? Ayinlerin o başlarda ağır seyreden, geniş, uzun; üçüncü selâmın ortalarından itibaren ritmik bir seyirle coşkulu anlara erişen, bilâhare tekrar ağır ve uzun ezgilerle devam eden Mevlevî âyinlerinin form bütünlüğüne.

İşte, mûsıkîmizin bu büyük formları ile Şeyh Galib'in büyük eseri *Hüsn ü Aşk* arasında, doğrudan veya dolaylı bir ilişki kurulabilir mi diye, kendi kendimize düşünmeden edemedik. Bu soru, âyinlerin metnin yazımı safhasında Şeyh Galib'de bazı çağrışımlara yol açmasının çok çok ötelerinde bir şey!.. Zira bu hususta düşünelerimizi önceki bölümlerde kısmen de olsa ifade etmiş sayılırız. Buradaki kastımız, hikâyenin bütünlüğü ile, bir Mevlevî âyininin form olarak bütünlüğü arasında bir ilişki kurulup kurulamayacağı noktasında toplanmaktadır. Daha açık ifade etmek gerekirse, Hüsn ü Aşk'ı okuyup bitirdiğimizde, bizim içimizde böylesi bir tecessüs devamlı olarak büyüdü durdu. Yani bu soruyu bize, bizâtihi *Hüsn ü Aşk*'ın kendisi sordurmuş oluyor.

Başlangıçta itiraf edilmemiş bir seyir halinde, zihnimizde doğup büyüyen mukayeseleri buraya aktarmakta bir beis yok:

Hatırlanacağı üzere, çalışmamızın baş kısımlarında, bu hikâyenin klasik mesnevî hikâyelerinden yapı bakımından ciddi bir farkı bulunduğunu ifade etmiştik. Klasik mesnevîlerin *"üç aşamalı"* yapısına karşılık, Hüsn ü Aşk'taki *"dört aşamalı yapı"*nın bize son derece anlamlı geldiğini belirtmiştik. İşte *Hüsn ü Aşk*'ın bu özelliği ile, Mevlevî âyinlerinin formları arasında bir ilişki bulunabilir miydi? *Hüsn ü Aşk*'ta sergilenen *"rol değişimi"*'nin yanı sıra, âyinlerle eserin bütünlüğü arasındaki muhtemel ilişki; hikâyenin dünyasına nüfuz edişimiz noktasında, bizim için ikinci bir basamak teşkil etmişti. Zihnimizi kurcalayan temel problemlerden

ikincisine, işte bu muhtemel ilişki yol açıyordu.

Devam edelim isterseniz:

Mevlevî âyinleri de, form olarak dört bölümlük bir bütün teşkil etmiyorlar mıydı? Bu bölümlerin her birine de "selâm" adı verilmiyor muydu? Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü selâmlar!.. Tabiî, ilk anda bu çakışma çok anlamlı gözükse de, hikâyede ele alınan insanla ve onun, eserin bölümlenmesine temel teşkil eden iç aşamalarıyla bu ilişki desteklenmeliydi. Fakat herşeye rağmen Şeyh Galib'in, daha eserini kaleme almadan önce, böyle bir fikrinin olup olmadığı düşünmeğe değmez mi dersiniz? Galib'in biyografisiyle bunun izahı ve desteklenmesi o kadar zor ki!.. Fakat eserden yola çıkıldığı zaman, dörtlü yapılardaki çakışma o kadar âşikâr birşey. Hüsn ü Aşk'ın yapısı ile Mevlevî âyinleri arasındaki paralelliğin, mûsıkînin Galib dilinde ortaya çıkardığı çağrışımlarda olduğu gibi, bilvesile bir sonuç olması kuvvetle muhtemeldir diyoruz.

İster düşünülerek ortaya konan bir kurgu olsun, ister şuur dışı bir Mevlevî temâyülünün yansıması olarak tezahür etsin, *Hüsn ü Aşk* ile âyin formları arasındaki bu çakışmanın üzerinde tekrar tekrar durulmalıdır diyoruz. Fakat şunu açıklıkla ifade edelim ki Şeyh Galib, hikâyesini bir akış halinde kaleme alırken, farkında olarak veya olmayarak onu bir "Mevlevî âyini" düzeni içinde şekillendirmiştir.

Bu noktadan hareket ettiğimiz zaman, Mevlevî âyini ile *Hüsn ü Aşk* arasında, bölümler itibariyle şöyle bir tekabüller simetrisi de ortaya çıkacak demektir:

Mevlevî Âyini:	Hüsn ü Aşk:
Birinci Selâm:	Hüsn'ün, Aşk'a olan sevgisinin öne çıkarıldığı birinci bölüm. Bu bölümde aktif kişi Hüsn'dür. Aşk'ta ise şaşkınlık ve lâkaydi hâkimdir.
İkinci Selâm:	Hüsn ve Aşk arasında rol değişiminin cereyan ettiği, Aşk'ın ön plana çıktığı ikinci bölüm. Aktif tip: Aşk. Hüsn'ün iffet, sadakat, naz içinde bilinçli olarak geriye çekilmesi.
Üçüncü Selâm:	Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e "kimya"yı bulmak için giriştiği seyahat. Hikâyede asıl gurbet ve imtihan bölümü. Bir nevî Mevlevî çilesi.
Dördüncü Selâm:	Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e ulaşması ve vahdete erişi. Bir anlamda "şeb-i arus", hasret ve gurbetin sonu.

Hüsn ü Aşk'la Mevlevî âyinleri arasındaki bu denkleştirme, karşılıklı tekabüllerin kurulması, çokları için ne ifade eder bilmiyorum. Fakat bizim için son derece anlamlı bir durum söz konusu burada. Belki bunda, bir zorlama kokusu bulunduğunu ileri sürenler de bulunabilecektir. Bunu bile son derece tabiî karşılayacağımızı burada açıklıkla ifade etmemiz iktiza ediyor. Burada bizim yaptığımız yorum tamamen şahsîdir. Ancak bu ilişkinin sıhhati noktasında bizim bir kuşkumuz bulunmuyor. Bunu da belirtmekte fayda mülâhaza ederiz.

Çünkü Şeyh Galib'in şuurunda, bu esere ilişkin olarak, dörtlü bir iç sistematik devamlı dikkatimizi çekiyor. Bunu; ateş, su, hava ve toprak gibi "dört unsur"la izah kolaycılığına kesinlikle kaçmak istemeyiz. Fakat Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* hikâyesine, "tardiye" adlı şiirlerini ve "hitab-ı sâkî" bölümlerini nasıl yerleştirdiğine ve onlara ne gibi fonksiyonlar yüklediğine hiç dikkat edildi mi bilmiyorum?..

Klasik mesnevilerde, düzgün ilerleyen bir hareket şeklinde gelişen hikâyenin, çoğu zaman, hem hiç bir sebep gösterilmeksizin kesintiye uğratıldığı malûmdur. Hikâyenin seyrine kendimizi az çok teslim ettiğimiz, belli olaylar karşısında mesnevî kahramanlarının takınacakları bir tavra veya onlarda hasıl olacak bir duyguya kendimizi hazırladığımız bir sırada, ortaya çıkan bu kesintilere anlam vermekte zorlanır dururuz.

Leylâ vü Mecnûn vesilesi ile hazırladığımız bir çözümlemede, sadece bu eserle sınırlı kalmak kaydıyla, *"Hitab-ı sâkî"* bölümlerinin, hikâyenin kendisi ve anlatıcısı ile ilişkisi üzerinde durmaya çalışmıştık. Klasik hikâye yapısında karşılaştığımız dağınık kurgudan, daha bütün ve sağlam bir "anlatı"ya ulaşmak noktasında, hikâyeden az çok bağımsız görünen bu bölümlere, Fuzûlî'nin nasıl bir fonksiyon yüklediğini izah etmeye çalışmıştık.

Klasik mesnevîlerde zaman zaman karşılaştığımız ve tahkiyeli metnin kaydettiği seyrin dışında duran gazellere, burada tabiî ki "tardiye"lere ve "hitab-ı sâki"lere, çoğu edebiyat eleştirmenlerinin herhangi bir anlam ve fonksiyon yüklemekte zorluk çektiklerini biliyoruz. Genel geçer bir ifade ile, eskiden beri hikâye içindeki bu parçalara bir ara veriş, hikâye okuyucusuna bir dinlenme fırsatı tanımak gibi anlamlar yükleniyordu. Hiç kuşku yok ki, mesnevî yazarları adına çok tatsız ve aşağılayıcı bir hükümdü bu. Gerçekten o eski sanatkârlar yaptıkları işe bir oyun, bir gönül eğlendirme veya bir kahve molası olarak bakılmasını isterler miydi? Hele bir Fuzûlî, hele bir Şeyh Galib gibi, kendi dehâlarında kendilerini tüketmeyi göze alabilen bu büyük sanatkârlar için, bunlar son derece isabetsiz hükümler olmalıydı.

Bu yanlış kanaatler mutlaka tashih edilmelidir. Büyük sanatkârların eserleri-

ne yerleştirdikleri her parçanın, eserin asıl bütünlüğü ile ilişkisi behemehal kurulmaya çalışılmalıdır. İyi düşünülecek olursa, bunları yakalamak zor değildir. Fakat bizdeki eski edebiyatçıların ve edebiyat eleştirmenlerinin bu eserlere yaklaşırken, ayrıntıdan bütüne, şiiriyetin câzibesinden eserin yapısal bütünlüğüne yükselmek için biraz daha gayret göstermeleri iktiza ediyor. Rahmetli Ali Nihat Tarlan'ın mazmûnculuğunun ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın temaları öne çıkaran yaklaşımlarının ağırlığı altında teşekkül eden zevkler, edebî eserin bütünlüğüne ermekte tabiî ki zorlanıyorlar.

Bütün bunları, *Hüsn ü Aşk*'ta yer alan "*Tardiye*" ve "*Hitâb-ı sâkî*"lere yeni baştan dikkat çekmek amacıyla ifade ediyorum. Evet, *Hüsn ü Aşk*'ta bu şiir parçaları kaçar tane ve bunlara eserin bütünlüğü içinde hangi fonksiyonlar yükleniyor dersiniz? İşte eserlere böyle yaklaşırsak, onlar bizim nazarımızda eklektik bir yapı olmaktan kurtulur.

Biz söyleyelim isterseniz: *Hüsn ü Aşk*'ta hem tardiyeler, hem de hitâb-ı sâkîler; ikisi de dörder tane!... Şeyh Galib, eserini meydana getiren bölümlerin her birine isabet edecek biçimde, bu parçaları birer birer yerleştirmiş. Bizim yaptığımız bölümleme içinde tardiye parçaları son derece fonksiyonel. Az çok "hitab-ı sâkîler" de öyle görünüyor. Bütün bunların, eseri baştan sona kuşatan bu dörtlü sistematiğin bir tesadüf olması mümkün müdür dersiniz?

Hiç kuşku yok ki Galib'in ruhunu ihâta eden mûsıkî, ondaki hayalleri şekil ve suretlere büründürerek nasıl zuhûr ettiriyorsa, yani Sebk-i Hindî yönteminden ziyade, mûsıkînin hayalleri taşırması ile çağrışımlar ortaya çıkıyorsa; aynen burada olduğu gibi âyin ezgilerinin bütünlüğü de, *Hüsn ü Aşk*'ın yapısını gizliden gizliye idare etmiş oluyor.

Hatta buradan bir adım daha öteye gitmek de mümkündür:

Beni Muhabbet kabilesi nasıl tekkede toplanmış bir Mevlevî cemaatine istiare teşkil ediyorsa, *Hüsn ü Aşk*'ın bütünü de bu noktadan itibaren, bir Mevlevî âyini istiaresine inkilâb etmiş olmaz mı? Ne dersiniz, düşünmeğe değmez mi? Eğer böyle düşünecek olursak, eserin bir başka anlam seviyesine daha ulaşmışız demektir.

* * *

Ayrıca zikretmeye gerek var mıdır bilmiyorum: *Hüsn ü Aşk* hikâyesinde, bir Mevlevî dervişinin geçirdiği "seyr ü sülûk"un anlatıldığından elbette kuşku duyulamaz. Cezbeli bir mânevî yükselişin, bir Mevlevî müridinin iç hayatının anlatılması ile, edebiyatımızda belki ilk defa karşılaşmış oluyoruz. Bize göre Aşk'ın Diyar-ı

Kalb'e olan seyahati, doğrudan Mevlevî çilesinin karşılığıdır.

O zaman *Hüsn ü Aşk*'a yeni bir anlam seviyesi daha eklenmiş olur ki, eser sadece yapısal olarak değil, aynı zamanda birbirinin üzerine bindirilmiş anlam katmanlarıyla da, son derece özgün ve zengin bir edebî metin olarak karşımızda yükselmeye başlar. Bu anlam katmanlarını şöylece sıralamak mümkündür diye düşünüyoruz:

1. Çok kaba bir okuyuşla, beşerî bir aşk hikâyesi,

2. Mecazdan yola çıkan bir aşkın ilâhî düzleme yükselmesi ve vuslata inkılâbı,

3. Bir Mevlevî dervişinin seyr ü sülûku,

4. Mevlevî âyinlerinin coşturduğu hayallerin hikâye olarak şekil ve suretlere bürünmesi, Mevlevî âyini istiaresi,

5. Mevlevî tefekküründe, vuslat noktasına kadar genel insanın geçirdiği aşamaların her birinin temsilî hikâyesi. (Bunu daha sonra izah etmeye çalışacağız).

Tabiî ki *Hüsn ü Aşk*, daha başka okumalarla da zenginleştirilmeye müsait bir eser.

Fakat burada Şeyh Galib'in büyük dostu, engin gönüllü Esrar Dede'nin yaptığı bir *Hüsn ü Aşk* değerlendirmesini anmadan geçemeyeceğim. Şeyh Galib'le Hüsn ü Aşk arasındaki derin ilişkiyi ele vermesi bakımından, Esrar Dede'den küçük bir aktarmada bulunacağım. Şöyle diyor Esrar Dede:

"... ve 26 yaşında iken "esrâr-ı makamât-ı Mevlevî" ve "envâr-ı lâmia-i âyât-ı Mesnevî"yi hâvi Hüsn ü Aşk namında bir te'lîf-i celîl; "ser-zede-i tab'-ı bîmisilleri" okumuştur ki; memâlik-i Rumda lisan-ı Türkî üzere ona mümâsil bir nazm inşa olunduğu, kimsenin mesmûu olmamıştır."

Neresinden girsek bu girift cümleye bilmiyorum!..

Şeyh Galib'in yakın arkadaşı olan Esrar Dede, *Hüsn ü Aşk*ın muhtevasını açıklarken, burada iki noktaya işaret etmiş oluyor: Mevlânâ'nın mesnevîsinde yer alan âyet/delillerin parıltılı aydınlığına!.. Ayrıca da Mevlevî seyr ü sülûkunda, müritlerin her bir derece ve makama ulaştıkça; onlarda meydana gelen hallere ve bu vesile ile hâsıl olan son derece şahsî sırlara!.. Şeyh Galib'in büyük sır dostu Esrar Dede, *Hüsn ü Aşk*ın, işte bu hususları ihtiva ettiğini söylüyor.

Ona göre eser, doğrudan doğruya, Mevlevîlikte geçirilen bir iç tekâmülün yansımasıdır. Fakat ondaki parıltılı cezbe, *Mesnevî* ile ve Mevlânâ'nın verdiği bir feyizle izah edilebilir. Fakat bütün bunların Şeyh Galib'in "ser-zede-i tab'-ı bîmisilleri"nden, yani emsalsiz tabiatının galeyân halindeki yansımalarından bes-

lendiğini de unutmamamız lâzım gelir demek istiyor.

Hüsn ü Aşk'a dâir yaptığımız yorumların Esrar Dede'nin takviyeleri ile kuvvet bulduğunu, ayrıca bundan büyük bir memnuniyet duyduğumu ifade etmek isterim.

Şeyh Galib bize, şark hikâyesinin hemen herkes tarafından kullanılan klasik örneklerinden birini tekrar etmiş olmuyor. Çünkü bu hikâyenin "mîrî malı" veya "anonim" hiç bir tarafı bulunmuyor. Aynı şekilde Şeyh Galib, eski bir hikâyeyi kendi zamanının diline taşımak ve edebî zevkine göre yorumlamak arzusundan da o kadar uzak!..

Bilâkis o, bizim karşımıza söylediğinin aksine "mîrî malı" kullanan bir hikâyeci olarak değil de, rûhaniyetli bir mevlevî çilesine bürünmüş dervişin manevî tekâmülünü anlatmaya çalışan çağdaş bir romancı olarak çıkıyor. Bu çileli, insana ızdırab veren iç hayatı, yani "beyân-ı aşkı" somutlaştırmanın bir zarureti ile, durmaksızın yeni çileler üretiyor.

Onun için burada hikâye kadrosunda yer alan şahıslar dahi, bir mânâda, Esrar Dede'nin dediği gibi, Şeyh Galib'in "tab'-ı bîmisilleri"nden besleniyorlar, köklerini orada buluyorlar.

Nereden bakarsak bakalım *Hüsn ü Aşk*, klasik mesnevî geleneğimiz içinde, geleneği her bakımdan aşan özellikleriyle emsalsiz bir edebiyat şaheseri durumunda.

6 GALİB DEDE'NİN ANLATTIĞI AŞK NEDİR ?

İslam tasavvufunda kul ile onun yaratıcısı arasındaki sevginin ve derecesine göre aşkın, din ve tasavvuf kültürümüzde nasıl bir önem taşıdığını hepimiz biliyoruz. Aynı şekilde, eski edebiyat zamanlarımızda ortaya çıkan önemli metinlerde, "ilâhîlik" boyutuna yükselen aşk duygusunun asıl temalardan biri olduğunu da!.. Yunus Emre'yi âdeta ermişliği yükselten tazarrular; Fuzûlî dilinden okuduğumuz ve sanki insanın ruhunu arındıran lirizm, mûsıkî formu olarak âyin ve ilâhîlere sindirilmiş seviyeli hüzünler ve ruhun asıl bütüne ulaşmak yolundaki iştiyakları hep bu aşkın ifadesidirler.

Zaten bütün büyük eserlerde olduğu gibi güzel şiirlerde de, insandaki aşkınlık arayışı ve görünmez bir muhataba tazarru ile karışık gizli itiraflar sezilir. Bu anda sanatkârların bilinir kişiliklerinden ziyade, onların ikinci benlikleri devreye

girer ki, edebî eserleri baştan sona kuşatan ve onları bir aşk ekseninde besleyip geliştiren bu tarafımız olur. Bu bakımdan büyük sanatkârlar belki ellerinde olmayarak, sürekli şekilde bir aşk arayışı içinde gözükürler. Temelde bütün bu arayışlar ruhun, yani ikinci benliğimizin ihtiyaçlarını telâfî amacından başka nedir ki?

Şeyh Galib henüz 26 yaşındayken, *Hüsn ü Aşk*'ı kaleme almadan önce, Nâbi'nin *Hayrâbâd*ının okunduğu bir mecliste bu eseri yüceltenlere karşı, bütün büyük sanatkârlarda görülebilen bir tepkiyi dile getirerek aşk hakkında şu fikirleri söylemek durumunda kalmıştı:

Kalmadı mı neş'e-i muhabbet
Pâyâna mı erdi ol hikâyet?
Hiç aşktan özge şey revâ mı?
Sarf etmeğe gevher-i kelâmı?
Dersen ki hezâr olundu tekrar!..
Sahbâ-yı bekâdan olma bîzâr!..
Âlem heme derd ü aşk u ülfet
Bâkî, keder ü elem ü nühûset!..

"Muhabbetin neşesi kalmadı mı? Aşk ve muhabbeti anlatan hikâyelerin sonu mu geldi? Söz cevherini sarfetmek için aşktan daha lâyık birşey mi vardır? Eğer bu hikâye/aşk binlerce defa tekrar olundu diyorsan, "beka kadehinden" yani aşk şarabından sen gene de bıkma derim. Çünkü bu âlem aşk, ülfet ve dertten ibarettir. Geriye sadece keder, elem ve uğursuzluktur kalan!.."

Bu satırlarda *Hayrâbâd* eleştirisinin yanı sıra, Galib'in "aşk duygusu'nun anlatımına verdiği önemi de okumuş oluyoruz. Ona göre aşkın dışında yazılmaya ve anlatılmaya değer hiç bir mevzû olamazdı. Dolayısıyla onun yazmak fikrine ulaştığı *Hüsn ü Aşk* da, "pâyâna ermeyen ol hikâyet"in devamından başka bir şey olmayacak demekti.

* * *

Şiir veya nesir olsun, aşkın konu teşkil edildiği eski eserlerde beşerî boyutun yanı sıra, aşk duygusunun *Leylâ vü Mecnûn*'da olduğu gibi yarı ilâhî bir edâya büründürüldüğünü de görüyoruz. Zira tasavvuf düşüncesinde insanın *"kesret"* perdelerini aralaya aralaya vahdete doğru bir seyir takip ettiği bilinci ile, beşerî seviyedeki aşklara dahi ince bir müsamaha gösterildiği olurdu. Eskiler, hayatın her alanında insanın fâni olan zevkleri bir bir aşarak, asıl ihtiyacını duyduğu ebediyete, yani yaratıcısına bir sevki tabiî ile yöneldiğini, bu halin insan ruhunun

tekâmülü ile ilgili bir mesele olduğunu düşünürlerdi.

Şimdi bu izahların ışığında, aşk duygusunun *Hüsn ü Aşk* hikâyesindeki ele alınış biçimini gözden geçirmeye çalışalım. Fakat gene de çok dıştan bir yaklaşım olacak bu.

Meselâ kadın ve erkek cinsi arasında cereyan eden aşk hadisesi, ilk fikir olarak, hemcinslerin birisinde uyanmış olabilir. Bu durumda, ortaya çıkan "aşk olgusu"nun kendisi dışında, bir "uyaran"ı ve bir de "uyarılan"ı olacak demektir: Aşkın kendisi, uyaran ve uyarılan!.. Nitekim *Hüsn ü Aşk*ın başlangıç bölümlerinde de "uyarma" fonksiyonunu hikâye kişilerinden Aşk, kendisinde "aşk duygusu" oluşan "uyarılmış" kişiyi de Hüsn temsil ediyordu. Aşk'ın yüklendiği "uyarma" fonksiyonunun, onun bilinci ve iradesi dışında teşekkül ettiğini burada hatırlamak gerekiyor. Aşk bu noktada âdeta bir nesne gibidir. Hüsn tarafından görülüyor. Onda arzu ve hasret gibi duygular uyandırıyor. Hüsn'den kendisine yönelen bu ilginin farkına varsa da, Aşk hâlâ lâkayttır ve şaşkınlık içindedir. Sanki onun bilincinde bütün bu olup bitenler bir anlama dönüşmüyor gibidir.

Sonra bilindiği gibi hikâye, uyaran ve uyarılanın yer değiştirdiği ikinci bir düzlemde, alışık olmadığımız bir seyir takip etmeye başlıyordu. Bu yeni bölümün asıl özelliği, aşk duygusundan gafil yaşayan bir ruhun uyarılarak, onun arzu ve aşkın peşinde takip edeceği seyrin hikâyeleştirilmesinde toplanır. Bu safhada Hüsn'de bilinçli bir geriye çekilme dikkatimizden kaçmaz. Bunun amacı, Aşk'ta potansiyel halde mevcud olan bir duyguyu kendine farkettirmektir.

Konuyu klasik kelâm ve mantığın terimleriyle ifade edecek olursak aşk olayında, bunlardan hangisi "asıl" hangisi "fer'î" dir acaba? Yukarıdaki izahların ışığında, "uyaran"ın varlığı olmadan aşk duygusunun insanda teşekkül etmediği malûm olduğuna göre; güzelliği temsil eden "uyarıcı" asıl, bunun doğurduğu aşk duygusu ise netice yani "fer'î" olacak demektir. Nitekim Leylâ olmasaydı, Mecnûn çöllere düşer miydi? Ferhat, Şirin'e kavuşmak arzusuyla dağları delmek gibi sonuçsuz işleri göze alır mıydı? Aynı şekilde, elimizin altındaki bu hikâyede de Aşk olmasa, Hüsn'ün sevgisi ortaya çıkar mıydı? Eski şiir ve hikâyeyi baştan sona istilâ eden bu acıya ve ızdıraba katlanışlar, bütün insanlığın bir sevki tabiî halinde yöneldiği vuslat arzuları, hep bu "uyaran" motifi etrafında toplanmıyor mu?

Fakat Mevlevîliğin kendisini üzerine bina ettiği büyük Mevlânâ, çeşitli eserlerinde ve özellikle sohbetlerinin toplandığı *Fîhi mâfîh'i*nde "uyaran"ın asıl, ortaya çıkan "aşk duygusu"nun ise "fer'î", yani ikinci dereceden bir sonuç olduğunu ileri süren yaklaşımlara şiddetle itiraz eder ve aşk hadisesine ciddi ve yeni bir izah getirir. Ve der ki, kesinlikle uyaran (Leylâ, Şîrîn veya Nevbahar) asıl olmadığı

gibi, bunların aracılığıyla ulaşıldığı sanılan aşk duygusu da fer'î, yani neticeten ortaya çıkan bir şey değildir. Bakın, bu olayı Mevlânâ nasıl izah ediyor:

"Biri: Aşk, suretsiz (Leylâ-Şirin vs.) tasavvur olunamadığına ve gerçekleşmediğine göre, suretin fer'i olmalıdır, dedi. Biz: Aşk niçin suretsiz tasavvur olunmasın diyoruz. Hatta aşk, sureti meydana getirir ve ondan yüz binlerce suret hâsıl olur. Bunlar aynı zamanda gerçekleşmiş, şekil almış suretlerdir. Ressam olmadan resim olmadığı gibi, resimsiz de ressam olmaz; fakat resim fer', ressam asıldır. Tıpkı parmağın hareketi ile yüzüğün hareketi gibi. İçinde bir ev yapmak aşkı olmasa, mimar evin suretini, planını hiç yapar mı?"

Mevlânâ'ya göre biz ezelden bir aşk istidadı ile dünyaya geliriz. Ruh ve kalbimizde mevcud olan, sonradan ortaya çıkmayan aşk duygusu, bizim içimizde hep var olan birşeydir. Asıl olan aşk öbür âlemden taşıyıp getirdiğimiz, ruhumuzun doygun bir yaşama olarak orada idrak ettiği, burada ise hep ihtiyacını duyduğumuz, yoksunluğunu hissettiğimiz bir haldir. Dolayısıyla aşk duygusu nasıl olur da fer', yani sonuç olabilir? İçimizde mevcud olan bu yoksunluk duygusunu biz devamlı olarak telâfi cihetine gideriz. Aşk duygusu durmadan kendi objesini üretir, arar bulur. Yani uyaran/obje aşkı ortaya çıkarmaz, fakat insanların çoğu böyle düşünmez.

Bazan da içimizde olan ve varlığımızın esasını teşkil eden aşk duygusu, cezbe üreten vasıtalarla (ney, rebab vs.) harekete geçirilebilir. İnsanın ruhunda var olan aşktan, yani kendisinden ayrı kaldığı bütüne erişmek idrakinden bîhaber zamanları yok mudur? İşte ruhun bu gafleti, mûsıkî ve semâ ile giderilmeye çalışılır.

Bütün bu söylediklerimiz; aşk, âşık ve ma'şûk/sevgili kavramlarının yeni baştan anlamlandırılması ve özellikle Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ında sergilenen *"sistematik aşk anlatımı"*nı kavrayabilmemiz içindir. Çünkü bu hikâyede, Mevlânâ'nın Şeyh Galib üzerindeki yoğun tesiri dolayısıyla, bizim yukarıda aşk hadisesini izah sadedinde geliştirdiğimiz çerçevenin ciddi bir geçerliliği kalmamış oluyor. Öyleyse klasik şark hikâyelerinde olduğu gibi Aşk, Hüsn için bir "uyarıcı" fonksiyonu da taşımıyor, demektir. Yani hikâyenin ilk bölümünde ortaya çıkan Hüsn'ün sevgisinin, Aşk'ın görülmesiyle, bir nesnenin uyandırdığı intibalar biçiminde izah edilemeyeceği ortada değil mi?

Nitekim bu hikâyede çoğu divan ve tasavvuf edebiyatı mesnevîlerinin aksine, mecaz bir aşktan, ilâhî vahdete doğru uzanan klasik bir seyir izlenmiyor. Bilâkis beşerî niteliklere büründürülerek anlatılmaya çalışılsa dahi, burada son de-

rece farklı bir "aşk yaklaşımı" bulunduğundan kuşku duyulamaz.

Zira hatırlamaya çalışalım ki Hüsn, hikâye boyunca hem kendisinde olan bir sevgiyi öne çıkarmak ve geriye çekmek suretiyle; hem Aşk'ın içinde yüzdüğü bilinçsizliği gidermekle kalmayıp onda aşk, hasret ve kavuşma arzularını tahrik ederek; hem de Aşk'ın gıyabında kendisine bazı yardımlar sağlayarak bu ilişkiyi gizliden gizliye idare ediyor, ortaya çıkan sevgiyi belirli bir sonuca doğru da gene o taşıyordu. Bu atmosfer içinde hikâyenin merkezinde yer alan kişi Aşk olmakla beraber, asıl güç, hikâyeyi kendi planı istikametinde ilerleten büyük irade Hüsn'ün kendisinden başkası değildi. Nitekim *Hüsn ü Aşk* hikâyesinin sonuna kadar Aşk, kendi dışında var olan ve kendisini gizliden gizliye yönlendiren ve besleyen bu şumûllü iradesini farkedemediği içindir ki, hikâyede iki farklı bilinç ve idrak seviyesi teşekkül etmektedir. Aşk'ın bilinci dışındaki bu büyük ihâtayı okuyucu farkettiği halde, Aşk bu durumu ancak Sühan'ın izahları sayesinde ve hikâyenin sonlarına doğru idrak edebilecektir. Eserin sonuna kadar; Aşk'ta harekete geçiren acının, hüznün ve aşılmaz sanılan ayrılık duygularının kaynağı da burada toplanır.

Bu bakımdan, Hüsn'ün Aşk'a yönelen sevgisi, iki insan bireyi arasında teşekkül eden aşklardan daha farklı bir durum arzediyor demektir. Çünkü burada Hüsn, sembol olarak herhangi bir insana delâlet etmiyor. Bilâkis o, *"Hüsn-i Mutlak"*ı temsil ediyor. Hüsn hakkında Şeyh Galib'in yaptığı tasvir ve tanıtımlar da, zaten onu insan bireyinin dışında bir konuma yükseltiyor. Hikâye boyunca Aşk'taki sevgiyi ortaya çıkarışından, bu sevgiyi bilinçli olarak idare edişinden ve Şeyh Galib'in hikâye sonunda sergilemeye çalıştığı sahnelerden anlıyoruz ki Hüsn, beşer dışı özellikler taşıyan bir varlıktır ve doğrudan ilâhî bir iradenin ve güzelliğin timsâlidir. Bu özellikleri dolayısıyla Hüsn, Aşk gibi alelâde bir insan değildir sonucuna ulaşıyoruz.

O zaman, hikâyenin başlarında bize anlatılmaya çalışılan Hüsn'ün Aşk'a olan sevgisinin de, Aşk'ın "uyarma" fonksiyonu ile ortaya çıkan bir sonuç olamayacağı meydandadır. İşte bunun içindir, *Hüsn ü Aşk*'ta anlatılan muhabbetin mecaz bir aşk olmayışı!.. İşte bunun içindir hikâye, klâsik mesnevilerdeki *"üç aşamalı yapı"*lardan daha farklı bir seyir takip etmekte ve daha farklı bir yapı kazanmaktadır.

Okuduğumuz kadarıyla, çoğu tasavvufî eserlerde karşılaşmadığımız bir tabir dikkatimizi çekiyor Mevlânâ'da: *"İnsan-ı Maşûk"*. Bu kavrama yüklenen anlamı, konuya âşinâ bazı dostlarla uzun uzun konuştuğumuzu hatırlıyorum. Bu sözde alışık olduğumuzun dışında bir mânâ var ki, Mevlevîlikte "aşk" olgusunun bir

özelliğini daha tezahür ettiriyor. Ma'şûkun, yani mutlak güzelliği temsil eden Allah'ın kendisine âşık olduğu insan!..

Hatırlamak gerekir ki, beşerî aşkları anlatan hikâyelerde âşıkın yüzü devamlı bir sevgiliye dönük olurdu. Tasavvufî eserlerde de kulun gönlü, kendi yaratıcısına ulaşmak amacıyla hep onu arardı. *Hüsn ü Aşk*'ta hikâye, ancak ne zaman sonra Aşk'ın Hüsn'e olan sevgisinin ortaya çıkmasıyla beraber, bu zemin üzerinde ilerleyebiliyor.

Halbuki "İnsan-ı Ma'şûk" kavramından hareket edildiği anda, Allah'ın, yani "hüsn-i mutlak"ın sevgisi öne çıkıyor ve aşk hadisesinde son derece anlamlı bir konum farkı belirmeye başlıyor. Kendisine âşık olunanın sevgisi, obje olarak insan bireyine yöneliyor. İşte büyük Mevlânâ, içimizde yerleşmiş her türlü mantık ve çerçeveleri altüst ederek, yıkarak, iptal ederek yeniden inşâ ediyor. Ve âdeta kendisini, Allah'ın inayetinin yöneldiği ve tecellî ettiği bir sevgili konumuna yükseltiyor.

Şimdi, kulun yaratıcısına olan sevgisi ile yaratıcısının kuluna yönelen sevgisinden hangisinin öncelik taşıdığı gibi bir sorunun cevabı da, böylece verilmiş oluyor.

Beşerî bir aşk hadisesinde hemcinslerden birinde bu duygunun daha önce doğabileceğini ve buradan âşık ve sevgili/maşûk denkleminin ortaya çıktığını ifade etmiştik. Klasik mesnevî hikâyelerin çoğu, böyle bir insanî ilişkiyi anlatıyorlardı bize. Bu aşklarda ister istemez, âşıkı kıskandıran ve sevgilinin asıl aşığına karşılık, onun zaman zaman beraber olabildiği bir "rakip figürü" eksik olmuyordu. Dikkat edilirse *Hüsn ü Aşk*'ta, bu mesnevîlerde karşılaştığımız şekliyle, bir rakip figürü de göze çarpmıyor.

Divan edebiyatı dönemlerimizde işlene işlene klasik bir anlatıma kavuşan hikâyelerin hemen tamamından farklı olarak bu hikâyede, en başta, "Ma'şûkun kuluna olan aşkı" anlatılıyor. Bu safhada Aşk, bir kul olarak bu sevgiden ve bu sevginin mahiyetinden bîhaber görünüyor. Diğer mesnevîlerde karşılaşmadığımız bu fasılları biz, *Hüsn ü Aşk*'ta ayrı bir bölüm olarak mütâlaa ediyoruz. Aşk'ın kendisine yönelik bu sevgiyi idrak etmesiyle birlikte, onda aşk, arzu ve kavuşma duyguları hasıl olabiliyordu. Hikâyede böylece ikinci bir aşama daha ortaya çıkıyordu. Bu kısımlar, birinci bölümden tamamen farklı bir bölüm daha teşkil ettiği için üzerinde önemle durmaya çalıştık: Aşk'ın Hüsn'e yönelmesi, onu kabilesinden istemesi, kabilenin ileri sürdüğü gerekçeler, Diyâr-ı Kalp'ten "kimya"nın getirilmesi vs. gibi.

Fakat *Hüsn ü Aşk*'ın en önemli bölümü kabul edebileceğimiz Diyar-ı Kalp seyahati ve bu seyahat safhasında Şeyh Galib'in ulaştığı dil tasarrufu ki, bu bambaşka bir hadise olup çıkıyor: Kalpte gerçekleşen bu seyahatin üzerinde daha da genişliğine durmak isterdim. Ne var ki bu yazının gereğinden fazla uzadığının farkındayım.

Burada son olarak şunları söylemek isterim:

Büyük sanatkârları anlamak ve onların gerçekten büyük ve esrarlı eserlerinin dünyasına girmek!.. Bu, insanda büyük bir haz doğuruyor: Genç yaşında hayatının en büyük eserini veren Galib Dede hakkında, içimizde gerçekten büyük bir saygı ve hayranlık uyanıyor. Onda ve hikâyesinin kahramanı Aşk'ta her acıya tahammül etmeye, feryat ve şikâyetten uzak duran bir tahammül ile sürüp giden bu aşk anlatımına, ne demek gerekir bilemiyorum.

Eski sanatkârların hemen her gün yaşadığımız problemleri aşarak, burada olduğu gibi insanı lâyık olduğu bir konum içinde idrak edişleri, onların kalp ve ruhlarındaki asaleti bize daha iyi farkettiriyor. Onlar gerçekten büyük düşünen insanlardı diyoruz. Hele *Hüsn ü Aşk*! Hele *Hüsn ü Aşk*'ta sergilenen bu mücerret insan kaderi!.. İnsanı lâyık olduğu seviyelere yükselterek, ona bir değer izafe eden Şeyh Galib'in idraki!..

Ben şu anda bu hikâyeyi okuyup bitirdiğimde, Galip Dede'nin esrârını *Mesnevî*'den aldığını söylediği ve gizli bir hazine olarak nitelediği bu büyük eserinin varoşlarından kademe kademe yükseliyorum. Onun kırk odalı kapılarından ruhuna nüfûz ettiğimin şuuruna vararak, hem gerçek bir hazzı yaşıyorum, hem de bundan bir gurur duyuyorum.

Hüsn ü Aşk

	I	II	III	IV	V
	HÜSN Ü AŞK'TA BÖLÜMLER	KLASİK MESNEVÎLERE GÖRE	MEVLEVÎ ÂYİNLERİNE GÖRE	MEVLEVÎ TEFEKKÜRÜNE GÖRE	FUZÛLÎ'NİN SIHHAT Ü MARAZINA GÖRE
Birinci Bölüm	(Dört Aşamalı Yapı) Hüsn'ün Aşk'a olan sevgisinin öne çıktığı ve hikâye kişilerinin tanıtıldığı birinci bölüm Aktif tip: Hüsn	(Üç Aşamalı Yapı) Hikâye kişilerinin birbirini sevmesi, Birleşmeye mani bir durumun doğması	Birinci Selâm Devr–i revân, Hindî, Düyek, Ağır Düyek vs.	İnsan-ı Ma'şûk (Bu tabir Mevlânâ'da geçer) Allah'ın kendisini sevdiği kişi. Sevgi ve aşk önce Allah'tan kulunadır. Kulunun bî-haber zamanları. Hüsn'ün Aşk'a olan sevgisinin anlatıldığı bölümler	Ruh'un gaflet zamanları. Aşk'ın Hüsn'ün sevgisine karşı idraksizlik hali.
İkinci Bölüm	Hüsn ve Aşk arasında rol değişimi bölümü Aktif tip: Aşk	Klasik mesnevî-hikâyelerde, "Hüsn ü Aşk"ta olduğu gibi bir "rol değişimi" bölümü görülmez	İkinci Selâm Ağır evfer vs.	Aşk-ı İlâhî Kulun yaratıcısına yönelen aşkı. Onda aşk duygusunun uyanması. Hikâyede rol değişimi bölümü	Ruh'un Ma'şukluk (Hüsn) diyarına seyahati
Üçüncü Bölüm	Aşk'ın Diyar-ı Kalbe'e seyahati. Sınav veya asıl gurbet bölümü.	Erkek kahramanın sevgisini kanıtlamak için giriştiği sınav ve asıl ayrılık bölümleri. Bu gurbet faslı hikâyelerin en uzun bölümünü teşkil eder.	Üçüncü Selâm Devr-i Kebir, Ağır Düyek, Çifte Düyek, Ağır Frankçin gibi bir usulden Aksak semai'ye girilir. Bir saz semaisi parçası icra edilir. Sonra Yürük Semai ile hareketli bir kısım gelir. (Burası kutlu sabah böl. tekabül eder) Ritim yükselmiştir. Mevlevilik'te kulun Mirac'a doğru seyri, vecde varan ritim dikkati çeker.	Allah'a yönelen bir aşkın, kulun kendi içinde, ruhunda gerçekleştirdiği iç seyahat. Diyar-ı Kalp'te kimyayı arama	Ruh'un Aşk diyarına seyahati
Dördüncü Bölüm	Aşk'ın Diyar-ı Kalb'e ulaşması. Vuslat bölümü veya vahdete eriş.	Sınavın başarı ile sonuçlanması üzerine hasıl olan vuslat veya vuslatın yerine daha yüksek bir değerin ikâme edildiği sonuç bölümü	Dördüncü Selâm Bu selâmda, ikinci selâmdaki hava avdet eder. Tekrar sükûnet başlar.	Vuslat veya Şeb-i Arus Vahdet-i idrak aşaması.	Ruh'un, bütün bu seyahatlerden yorgun düşerek, kendine rücû hali. Gerçeği kavrama aşaması.

Şerif Aktaş*

Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk

Burada *Hüsn ü Aşk*ın roman olduğunu iddia etmeyeceğiz. Ancak, mesnevilerin belirli bir dönemde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebî nevilerden biri olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. Çünkü bir metni, arzettiği yapı ve muhteva özellikleri, varlık sebebi dikkate alınarak gruplandırmak gerekir. Böyle bir tasnifte mesnevilerin romanların yanında yer aldığını görürüz.

Tahkiye esasına bağlı eserlerde vak'a esas unsurdur. Herşey onun etrafında birleşir. Ağaçtaki gövdeye benzer. Modern roman denemelerinde zaman zaman vak'a ortadan kaldırılmak istenmiştir. Ancak bu yoldaki gayretler, vak'ayı ortadan kaldırmaktan ziyade okuyucunun muhayyilesinde vücut bulacak tarzda tertibine hizmet etmektedir. Vak'a beraberinde şahıs kadrosu, mekan ve zaman kelimeleriyle ifade edilen kavramları getirir. Zira vak'a şahıs kadrosunu teşkil eden fertler arasındaki münasebetlerin tezahüründen başka bir şey değildir. Bu fertlerin varlığı ve onlar arasındaki münasebetlerin tezahürü de tabii olarak mekâna ve zamana ihtiyaç gösterir.

*Hüsn ü Aşk*ın "Âgâz-ı Dâstan-ı Beni Mahabbet" başlıklı bölüme kadar olan kısmını önsöz olarak düşünmek yerinde olur. Birçok esere yazılan önsözde, sanatkârın dünya görüşü, bağlı olduğu değerler sistemi, eserini meydana getirirken takip ettiği çalışma tarzı, bu eseri yazmak ve dikkatlere sunmakla gerçekleştirilen iş ve benzeri hususlar ifade edilir. İslamî devirde yazılmış eserlerin hemen hepsinde olduğu gibi *Hüsn ü Aşk*ın başındaki önsözde de, Allah karşısında kulun yerini ve değerini ifade eden satırlarla karşılaşıyoruz. Böylece sanatkâr an'anenin hazırladığı imkândan yararlanarak dünya görüşünü belirleyen en kalın çizgiyi ifade etme imkânı buluyor. Bu kısım, Hz. Muhammed'e ayrılan satırlarla birlikte düşünüldüğünde sanatkârın İslam dini çevresinde teşekkül eden duyuş ve düşünce sistemine bağlı kalarak eserine vücut verdiğini dikkatlere sunar.

Bütün bunlar, eserde ortaya konulacak fictif âlemi daha iyi anlamaya, daha iyi değerlendirmeye ve yorumlamaya hizmet eden ön bilgiler olarak düşünülebilir.

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanı-ERZURUM

VAK'A

Hüsn ü Aşk adlı mesnevi, anlatma esasına bağlı diğer edebî metinlerde olduğu gibi, bir vak'a etrafında itibarî bir âlemi dikkatlere sunar. Bu vak'a, roman adını verdiğimiz birçok eserde karşımıza çıkan cinstendir. "A" şahsı "B" ye alâka duyar, vuslata mâni engeller araya girer, bunları ortadan kaldırmak için vak'aya iştirak eden ve onlara yardım eden şahıslar birbiriyle mücadele ederler. Bu güçler çatışmasının farklı şekillerde tanzimi yeni eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı romanı, basite irca ederek ifade ettiğimiz bu formülün tatbik edildiği bir eserdir. Bu romanda işlenen tema aşktır. Ayrıca vak'a kahramanlarından birinin bir diğerine duyduğu kalbî alâka üzerine kurulmuştur. Onların hususiyetleri ve yaşayış tarzları dikkate alınarak romanın erkek kahramanı Nur Baba'yı hiç bir ölçü tanımayan hissin cisimlenmiş şekli olarak düşünmek; Nigâr'ı da başlangıçtaki haliyle aklın temsilcisi olarak ele almak mümkündür. Nur Baba'nın Nigar'ı elde etmekte çeşitli şekillerde faydalandığı Ziba Hanımefendi ise gönlün sembolü durumundadır. Buradan hareketle sözü edilen roman gönül aracılığıyla hisle aklın mücadelesi olarak ele alınabilir. Ancak bu unsurlar, itibarî âlemi yaratmada, mimesise ait prensiplerden yararlanıldığı için, vak'a okuyucuda gerçeğe yakınlık duygusu uyandıracak tarzda tanzim edilmiştir. "Mimesis"i değil de "tecrid"i esas alan itibarî âlemi yaratma faaliyetinin mahsulü olan *Hüsn ü Aşk*ta gerçeğe yakınlık endişesinin yerini intibayı dikkatlere sunma aldığı için aynı formül etrafında izahı mümkün olan vak'a an'anenin hazırladığı sembollerle ifade edilir.

Görülüyor ki, iki ayrı itibarî âlem yaratma tarzı, mahiyeti bakımından aynı olan vak'ayı değişik şekillerde dikkatlere sunmaktadır. Bunun için sözkonusu yapma ve yaratma faaliyetleri üzerinde durmaya ihtiyaç vardır. Mimesise bağlı faaliyette, sanatkâr belli bir vak'a çevresinde haricî âlemde görülen varlık ve hadiselerden hareketle itibarî bir âlem kuruyor. Sonra da bunu, geniş ölçüde, tabii dilin imkânlarından yararlanarak anlatıyor. "Tecrid" esasına bağlı yapma ve yaratma faaliyeti, dış dünyada karşılaştığımız hayat tezahürlerini tasvir ve anlatma yerine onların sebep oldukları halleri ifade eden sembollerden, söz kalıplarından hareketle birincisine nisbetle daha üst seviyede yeni bir itibarî âlem yaratıyor. Bu itibarî âlem kendisine has dili beraberinde getirir. Bu dil, tabiî dilin üzerine inşa edilmiş ayrı bir dildir ve sözkonusu itibarî âlemi anlatmakla vazifelidir. Şimdi bunu bir şekille ifade edelim:

İkinci derecede itibarî âlem
Tecride bağlı sanatkâr

Semboller dünyası
Birinci derecede itibarî âlem

Mimesise bağlı sanatkâr
Haricî âlem

Vak'asını kısaca hatırlatmaya ihtiyaç duyduğumuz *Hüsn ü Aşk*, yalnız vak'a bakımından değil, ona bağlı olarak mekân, şahıs kadrosu ve zaman bakımından da ikinci derecedeki itibarî âlem olarak gösterdiğimiz çizgi üzerinde vücut bulan eserlerdendir. Şimdi *Hüsn ü Aşk*ın vak'asını romancının itibarî dünyasına yaklaştırarak ele alalım:

Hüsn ü Aşk adlı mesnevide birinci derecedeki iki kahramanının arasında, kader ile tayin edilmiş şiddetli bir kalbî alâka mevcuttur. Eserin başlangıcında bu alâkanın nasıl doğduğu, nasıl geliştiği nakledilir. Bunların kavuşmasına Sühan adlı biri yardım etmek ister. Ancak bu iki aşığın karşısına, memlekete baştan başa hakim olan Hayret adlı biri çıkar. Kaza casusundan onların birbirini istediklerini öğrenmiştir. O Hüsn ve Aşk'ın görüşmesini yasak eder.

Hüsn ile Aşk arasındaki alâka hissîdir. Hayret, eserde sosyal otoriteyi temsil eder mahiyette karşımıza çıkmaktadır. Öyleyse eserdeki kahramanların sembolik ve tasavvufî değerlerini düşünmeden, *Hüsn ü Aşk*ı hissi olan ile sosyal olanın karşı karşıya geldiği bir hikâye olarak ele almak mümkündür. Zira vak'anın gelişmesini şema haline getirirsek, hissî cihette Hüsn, Aşk, Sühan, İsmet, Gayret ve Molla-yı Cünûn bulunur. Sosyal tarafı ise Hayret ve kabile büyükleri temsil eder.

Sosyal kutbu temsil edenler hissî kutbun temsilcisi durumundaki Aşk'ın bir takım zorlukların üstesinden gelerek Kalp diyarına gitmesini isterler. Kalp, hissiyatın makam ve merkezidir. Öyleyse sosyal kutbu teşkil edenler hissin kendi ikliminde en üst seviyeye çıkmasını, olgunlaşmasını isterler. Aşkın karşılaştığı engeller sosyal tarafa kaydedilecek cinstendir. Onlarla mücadele eden his, kendi varlığını idrak eder. Buradan hareketle *Hüsn ü Aşk*a vak'a bakımından dışın tazyiki ile ferdin içdünyasını keşfe gayret gösterdiği bir hikâye nazarıyla bakabiliriz. Ancak bu mücadele gerçeklik endişesine bağlı kalınarak değil, dış dünyada karşılaştığımız hayat tezahürlerinin sebep oldukları halleri karşılayan sembollerden hareketle dikkatlere sunuluyor. Aşk'ın ilk adımda düştüğü kuyu, cadı, gam diyarı, ateş

denizi bir takım eziyetlere sebep olur. Bu eziyetlerin ifade edilmesi maksadıyla onlar anlatılmaktadır. Yani onlar, Aşk adlı erkeğin çile çektiğini ifadeyle vazifelidirler. "Mimesis" anlayışına bağlı Avrupaî tarz hikâye ve romanda da arzu edilen objeye kavuşmak isteyen fert, birtakım zorluklara katlanır. Entrikalar çevirir, çeşitli şekillerde mücadele eder ve sıkıntılara katlanır. Onun mücadelesini anlatmaya ayrılan sahifeler vak'a kahramanının elde etmek istediği objeye bağlılığını, düşkünlüğünü ve bu uğurda katlandığı zorlukları ifadeyle vazifelidir.

Yüklendikleri fonksiyon bakımından *Hüsn ü Aşk*taki, kuyu, cadı, gam diyarı, ateş havuzu ve benzeri sahneler ile Avrupaî tarz romanlarda, meselâ *Nur Baba*'da, birinci derecedeki kahramanın arzu edilen obje durumundaki kahramana veya varlığa kavuşmak için giriştiği mücadeleyi anlatan bölümler arasında, anlatma problemi çevresinde sözü edileceklerin dışında pek fark yoktur.

Ancak *Hüsn ü Aşk*'ta arzu edilen objenin, ferdin dışındaki görünüşü altında, kendi içinde olduğu düşünülürse, eser ayrı bir değer kazanır. Kahraman, başkasıyla değil, kendisiyle mücâdele halindedir. O, kademe kademe kendisini, kendisi olmaya mâni olan unsurlarla mücâdele eder. Böylece ferdiyetin özü durumundaki kalp diyarına ulaşır. Burada dışla mücadele değil, cemiyet içinde yaşayan ferdin kendi kendisiyle mücadelesi sözkonusudur. *Hüsn ü Aşk*'ı vak'a bakımından, bu noktadan ele almak, psikolojik bir roman taslağını dikkatlere sunma demektir.

Görülüyor ki, *Hüsn ü Aşk*'ı alışılmışın dışında kahramanların yüklendikleri tasavvufî ve sembolik değerlerden ayrı olarak ele aldığımızda; vak'anın "A" "B" şahısları arasındaki kalbî alâka çevresinde cereyan eden bir roman vak'asından farklı olmadığı, ancak tecride bağlı bir anlayışla icad edilip dikkatlere sunulduğu ve psikolojik romanı düşündürecek vasıflara sahip olduğu anlaşılmaktadır.

MEKÂN

Vak'a; mekân, şahıs kadrosu ve zaman kavramlarını da beraberinde getirir. Hangi cinsten olursa olsun vak'ayı bunlardan ayrı düşünemeyiz. Bunlardan mekân, vak'aya ve onu meydana getiren vak'a parçacıklarına sahne olan yerdir.

Balzac-vâri romana, çok defa kahramanların sosyal çevreleri anlatılarak başlanır; sonra da, bu çevre içinde bir alâkadan dolayı birlikte olan veya karşılıklı münasebette bulunmak zorunda kalan insanlar arasında cereyan eden vak'a hikâye edilir. *Hüsn ü Aşk* mesnevisi de Muhabbetoğulları kabilesini tanıtan bölümle başlamaktadır. Bu bölüm kendi içinde kısımlara ayrılarak Muhabbetoğulları

kabilesinin meclisleri, avlanmaları, bahar mevsimindeki halleri tasvir edilir. Böylece hikâyenin birinci derecedeki kahramanları, Hüsn ve Aşk, mensub oldukları sosyal çevre ve burada cereyan eden bazı hayat tezahürleri ile birlikte tanıtılır. Ancak mekâna ait hususiyetlerin anlatılmasında da, vak'ada ifade etiğimiz gibi "tecrîd" esastır. Mekân ve onu tamamlayan varlık ve hadiseler haricî âlemde göründükleri gibi değil, bunların insan üzerinde bıraktığı intibalar, sebep oldukları haller ifade edilerek tanıtılmaktadır.

Hikâyenin başlangıcında anlatıcının kim olduğu ve kimden yararlanarak hikâyeyi nakledeceği nazmın hazırladığı kolaylıktan da yararlanılarak belirtildikten sonra, Arabistan'da güzel huyları kendisinde toplamış bir kabile vardı diyerek söze başlanıyor. Bu kabilenin geçmişi hakkındaki intiba şu beyit içinde veriliyor:

Ser-levha-i defter-i fütüvvet
Ser-hayl-i Arab Benî Mahabbet

Bu beyitten hareketle okuyucu, adı geçen kabile ile alâkalı birçok menkıbeyi hayalinde canlandırabilir. Kabilenin tarihî geçmişini ifade eden bu beyti haldeki vaziyetleri ile alâkalı olanlar takip eder:

Amma ne kabile kıble-i derd
Bilcümle siyah-baht u rû-zerd

Giydikleri âfitâb-ı temmûz
İçtikleri şu'le-i cihan-sûz

Vadileri rîk u şîşe-i gam
Kumlar sayısınca hüzn ü mâtem

Bu beyitlerde "kıble-i derd", "siyah-baht u rû-zerd", "âfitâb-ı temmûz", "Şule-i cihan-sûz", "rik u şişe-i gam", "hünz ü mâtem" terkibleri varlık ve hadiselerin sebep oldukları halleri ifade ederek mekânın genel vasıflarını sezdiriyor.

Yazarla arasında "referent birliği" olan okuyucu, bu terkibin hazırladığı tedai imkânlarından yararlanarak gözleri önünde veya muhayyilesinde bir yer tecessüm ettirir.

Avrupaî tarz hikâye ve romanlarda olduğu gibi *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde de, mekân, nakledilen hadisenin sahnesi durumundadır ve onun gelişmesine paralel olarak çeşitlilik arzeder. Hatta mekân tasvirleri, hadisenin mahiyetini de sezdirir.

Hüsn ile Aşk arasındaki kalbî alâka, hikâyenin başlangıcında vuslat vadetmektedir; birbirini seven iki gencin kavuşmasına, buluşmasına sahne olan yer, "Der-vasf-ı bahar" (Bahara dair) (106-112), "Der vasf-ı ân Nuzhetgâh" (Mânâ mesirresine dair) (114-119) başlıkları altında dikkatlere sunulur. Bu kısımların ilki, insana bahara ait güzel ve eksiksiz tabiî bir manzarayı düşünmesine ve hayal etmesine imkân verecek durumdadır. Tabiî unsurlar ve onların güzellikleri bir an'anenin tarihî gelişmesi içinde dil hüviyetini kazanan söz gruplarıyla ifade edilmektedir. Yani mekân tasvirlerinde dilin, roman ve hikâyedeki tasvir dilinden farklı olduğu görülmektedir. Avrupaî roman ve hikâye, müşahhası taklit etme gayesiyle vücut bulduğu için tabii dilin (langue naturel) imkânlarından yararlanmaktadır. *Hüsn ü Aşk*'taki yer, mekân tasvirlerinde olduğu gibi söz konusu bahar tasvirinde de intiba esastır; bu intibayı ifade eden dil de elbette tabiî dil, yani sokakta konuşulan dil değildir. Belirli bir kültür seviyesinde olan okuyucuda tedailerle zengin ve yeni bir âlem yaratacak ikinci bir dildir. Buna sanat ve edebiyat dili demek yerinde olur. Mesnevî yazarı bu zengin dil malzemesini hazır bulmuştur. "Her taraf yemyeşildi, gül ve lale ile doluydu, gökyüzünde pırıl pırıl bir güneş vardı" demek başka şey;

Çennet gibi sebze cûş be-cûş
Eyler gül lale nûş be-nûş
Bilmem ne şarâb içirdi hurşîd
Etfâl-i çemen hep oldı Cemşîd

demek başka şeydir. İki ifadenin nazım-nesir farklılığına indirmek veya ikincisinin mecaz ve diğer söz sanatları zenginliğiyle ilkinden ayrıldığını ifade etmek meseleyi basite almaktır. Aradaki farklılık, duyuş tarzından kaynaklanır. Birincisinde, var olanı tesbitle vazifeli, çıplak gözün dikkati söz konusudur. İkincisinde ise, bir kültürün tarihî tekamülü içinde olgunlaşan ve o kültürün zenginliklerini beraberinde taşıyan bir duyuş tarzıyla karşılaşmaktayız. Birincisi yalnız anı vermekte, ikincisi o anı mensubu bulunduğu kültüre ait unsurlarla birlikte dikkatlere sunmaktır. Yalnız dışı görmeğe şartlanmış beyne teslim olmaktır.

Avrupaî tarz hikâye ve romanda mekân, şahıs kadrosunu teşkil eden insanlar üzerine tesir eder. Yani eser içinde böyle bir vazifeyle karşımıza çıkan parçalar bulunur. Az önce sözünü ettiğimiz bahar tasviri *Hüsn ü Aşk* mesnevisinin erkek ve kadın kahramanlarına tesir eder. Bu tesir şu beyitlerde ifadesini bulur:

Te'sir-i havâdan Aşk-ı zî-şân
Olmuştu uyûn-ı şevkı cûşân
Hüsne dahi geldi başka hâlet
İkisi de kıldı kasdı-ı nüzhet
Kıldı ol iki çerağ-ı rûşen
Nüzhetgâh-ı ma'niyi neşimen

Böylece, hem bahar manzarasının insan üzerindeki tesiri ifade edilir, hem de eserde iki bölüm birbirine bağlanır. Zira bu mısraları takiben mesire ile alâkalı kısım başlar.

Yukarıda ifadeye çalıştığımız duyuş tarzı, ifade şekli ve yaratma prensiplerine uygun olarak harikulade güzel bir yer tanıtılır. Burası göze, kulağa, koku alma duyusuna hitâb eden her nevi güzelliğin bir arada bulunduğu yerdir. Zira burada birbirine kalbî alâka duyan iki sevgili gezinmektedir. Mekâna ait hususiyetler, onların ruh hallerine uygun tarzda kaleme alınmıştır.

Avrupaî tarz hikâye ve romanda mekâna ait hususiyetler, o yerde bulunan insanların tavır ve hareketleri dikkatlere sunularak ifade edilir. *Nur Baba* romanı böyle bir tabloyla başlar. *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde de, hikâyenin erkek kahramanı Aşk'ın sevgilisi Hüsn'ü, kabile büyüklerinden istemesi üzerine kabilenin hali "İstihza-yı kabile ki zihi genc-i bi-renc" (Kabilenin ne zahmetsiz hazine diye alay etmesi) başlığı altında aynı şekilde dikkatlere sunulur.

Şeyh Galib'in eserinin tamamında Avrupaî hikâye ve romandaki mekân tasvirlerinin yüklediği vazifeleri karşılayacak pasajlar bulmak mümkündür. Kalb diyarına gitmek üzere yola çıkan Aşk'ın düştüğü kuyu, hikâyenin erkek kahramanının arzu edilen obje varlığı elde etmek için çektiği ızdıraplar tecrid anlayışına bağlı kalmak kaydıyla ifade edecek şekilde tanıtılmıştır. "Sıfat-ı cadu div ve sergüzeşt-i u" başlıklı kısım bakımdan ehemmiyetlidir.

ZAMAN

Hüsn ü Aşk'ın vah'a zamanı, hikâyedeki kahramanların doğuşu ile başlar ve Aşk'ın kalb diyarına ulaşmasıyla biter. Aşk'ın yolculuğunu ferdin kendi kendisini olgunlaştırma yolunda katlandığı çile olarak aldığımızda bu zaman adı geçen kahramanın doğumu ve olgunlaştığı an ile sınırlanır. Eserde bu iki an arasındaki kısım kronolojik sıra göz önünde tutulmadan yazılmıştır. İtibarî eserde zaman bü-

tünüyle ifade edilmez. Anlatıcının vak'ayı idrak ve nakletme tarzına göre bir seçime tâbi tutulur. Vak'ada ehemmiyetli anlar, yine vak'ayla alâkalı hayat tezahürleri vasıtasıyla ifade edilir, geri kalan kısımları okuyucu eserden aldığı ipuçlarıyla kendi muhayyilesinde tamamlar.

Bütün bunlar *Hüsn ü Aşk* mesnevisi için de geçerlidir. Bu eseri, zaman bakımından iki bölüme ayırarak tahlil etmek mümkündür. Birinci bölüm *Hüsn ü Aşk*'ın doğumundan Aşk'ın kalb diyarına gitmek üzere yola çıkışına kadar olan zaman dilimini içine alır. İkinci bölüm ise bu yolculukta geçen kısımla alâkalıdır. Her iki bölümde de vak'a kronolojik sıraya riayet edilerek nakledilmektedir.

Victoria Holbrook*

Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı? Galib'in Hayalinde Renk ve Yorumu

Galib'in hayal dünyasında renk ve yorumlanışı hakkında konuşacağım. Siyah rengi üzerinde durup örneklerimi *Hüsn ü Aşk*tan alacağım. Bu görüşler sanırım Galib'in başka eserleri ve hatta Osmanlı poetikasının belirli akımları için de bir dereceye kadar geçerli olur. Ama önce, konuyu tarihsel ve kuramsal meselelerivle çerçeveleyeceğim.

Toplantımız 1911'den bu yana Şeyh Galib hakkında düzenlenen tek konferans oluyor galiba. Sadettin Nüzhet Ergun, bir kitabında 1911'deki konferanstan bahsederken Recaîzâde Ekrem, Fuat Köprülü ile Şahabettin Süleyman'ın orada tebliğ verdiklerini hatırlattı (1932, 30). O yıllarda, bir geçiş figürü olarak değerlendirilen Galib'in eskiye mi yeniye mi ait olduğu tartışılıyor. Milli Edebiyat gündeme gelmiş. Şimdi de Cumhuriyet eğitim kurumlarında sonradan okutulacak edebî kanunlar -yüceltilmiş değerler ve yapıtlar listesi- o yıllarda oluşturulduğunu anlayabiliriz. 1880'lerden beri milli filoloji ilk filizlerini vermekteydi. İlk kronolojik edebiyat tarihleri yazılıyor, Osmanlı edebiyatı bir bütün olarak ele alınıp çağdaş değerlerle eleştiriliyordu. Eleştirel yeni kavramlar meydana geliyor. Evrimsel bir tarih anlayışıyla Osmanlı edebiyatının yükselme ve gerileme dönemlerine ayrıştırılan süreci, yeni Türk edebiyatıyla sonuçlandırılıyor (bak. ör. Levend 1973, 479-83). Bir organizma gibi doğar gelişir; gelişmesi gibi yozlaşması da olur edebiyatın. Yazının her türü, gerek edebiyat gerek eleştiri, milli zihniyetin oluşturulmasına vazifeli sayılıyordu. Edebiyatı, hızla geçip giden günübirlik siyasî polemiklerin bir sahası olarak görme eğilimi çok yaygın, hatta diğer edebî anlayışları gölgeleyebilecek kadar egemen. Nitekim o yıllarda verilen hükümler, meydana getirdikleri değerlendirme yöntemleriyle beraber, bilhassa akademi geleneğinde, yani eğitim kurumlarında tuhaf bir şekilde kalıcı olmuştur.

Vurgulamak istediğim şey şu: Osmanlı edebiyatını değerlendirme geleneği

* Dr., Ohio State University–ABD

ve dolayısıyla yorumlama -meselâ renk yorumlaması- yöntemleri bize o yıllardan mirastır. Tuhaf olan, aradan çok zaman geçtiği, edebî anlayışlar, toplumsal şartlar değiştiği halde, özellikle bu alanda, Osmanlı edebiyatına ilişkin akademik anlayışlarda, çok az şey değişmesidir. Milli filolojinin, daha metodunu geliştirmeye, malzemesini hazırlamaya vakit bulamadığı, edebiyatın da son derecede siyasileştirildiği ilk çıkış yıllarında, Osmanlı hakkında verilen yargılar hep tekrarlanmış, araştırılmasına, soruşturulmasına gerek yokmuş gibi geliştirilmeden kalmıştır.

Bunu, herhangi bir divan edebiyatı antolojisi ya da kılavuz kitabını ele aldığımızda anlarız. Nesir çevirilerinde, dipnotlarında, açıklama, lügatçe bölümlerinde, "eski şiiri" tanıtan ilk çalışmalarda, sonradan lise kitaplarında da uygulanan bu geleneği buluruz. Eski kelimelerin yeni karşılıklarını verirken, şiirdeki mazmunların da karşılıklarını verir. Mazmun derken, Osmanlı metinlerinde bulunan teşbih, istiare -benzetme, eğretileme- gibi mecazları, söz sanatlarını ve daha önemlisi, genel olarak şiirsel anlamlandırma üsluplarını kastediyorum. Metin dışı yargıların sürekli tekrarlanmasıyla varılan klişeleşmiş söz tanımını kastetmiyorum.

Antolojilerle kılavuz kitapların çoğunda, mazmunlar kelimeler gibi çevrilirken veya tanımlanırken, şiirsel anlamlandırma, metnin iç dinamikleriyle değil, dışında saptanmış gibi yorumlanıyor. Tabii ki ortada bu yöntemin çözmeye çalıştığı bir problem var: Dil, devrim sahası olduktan sonra, devrim-öncesi metinler anlaşılmaz hale gelmiştir. Ama yöntemin hem temeli, hem sonucu da Osmanlı şiirinin "klişeleşmiş" bir edebiyat olarak yargılanması oluyor. Bu da ortada bir problem. Yeni Türk edebiyatını kurmaya çalışanların bu değer yargısı sistematik bir şekilde eleştirilmemiştir. Hazır malzeme olarak ele alınmaktadır mazmun, donmuş bir kaynak olarak görülmektedir. Ve böylece yorumlama geleneği de donmuştur, geliştirilememektedir.

Nedenlerini başka yazılarımda (1994a, 1994b, 1994c, 1993, 1992) açıklamaya çalıştığım bu meseleyi, fazla ayrıntılarına inmeden şöyle özetleyebiliriz: Edebiyat, kendi dışındaki etkenlerle değerlendirildikçe sırf dış etkenlere indirgenmeye başlar. Ya da böyle bir yönseme, belirli şartlar bulunduktan sonra, çok kuvvetli ve dayanaklı olabilir. Osmanlı edebiyatını değerlendirme geleneği, yazının dış faktörleriyle çok, iç etkenleriyle az ilgilenen bir gelenek. Ve bunun sonucunda, araştırılacak bir şey veya insanı araştırmaya sevkeden, insanda araştırma zevki, araştırma heyecanı uyandıran pek bir şey kalmaz meydanda. Edebiyatın her şeyi zaten dışında olaylara ayrıştırılmıştır çünkü.

Edebiyatın dışsal etkenleri var elbet, ama içsel etkenleri de var. Nitekim eleştirinin sadece içsel değil, dışsal etkenleri de var. Milli filoloji, kurulma yılların-

da, metni dil tarihine bağlı öğelere indirgiyordu. Asıl uğraşı milli tarihi tesbit etmekti. Bu da ancak kalıcı eserlerle, yani yazılı metin, dayanıklı maddelerden yapılmış mimari ve resim yapıtlarıyla saptanılabileceğine göre, istediği tarihi tesbit etmek için sanat yapıtını bir alet olarak kullanıyordu. Ama dil, milliyetçilikte son derece özel ve temel bir anlam taşıdığından, yazılı eserler başta geliyordu.

Modern filoloji bir Osmanlı metnini ele alırken şöyle sorular soruyordu: Bu metnin dili de milli kökenlere indirgenir. Osmanlı'da Türkçe bir dil değil, üç dilin bir karışımı olarak değerlendirilegelmiştir. Ama kimse dilde ve yazında bu ayrı kökenli unsurların birbirleriyle nasıl bağlantıları olduğunu, olabileceğini sormazdı. Eseri kaynaklarına, veya kaynakları sandığı öğelere indirger. Osmanlı'da, dillere göre ayrı ayrı üslup anlayışları nasıldı? Türkçe'deki Arapça, Farsça kökenli öğeler Osmanlı yazarında, okurunda da ne gibi duygulanmalar uyandırırdı? Böyle sorular sormadı milli filoloji. Metni ele alıyor, metin-öncesi dil öğelerine ve metin-sonrası yargılarla değerlendirilmiş kaynaklara ayrıştırıp işini bitiriyordu (bak. ör. İz 1967, XXX-XLI). Bu geleneği kısaca "kaynakçı eleştiri" olarak adlandırabiliriz.

Buna başka bir örnek, Osmanlı edebiyatı deyince ancak şiirin anlaşılması. Halbuki edebiyat bir kavram olarak, düşünce tarihini de içerir. Başka edebiyatlardan bahsederken içeririz. "Osmanlı"da nesir geliştirilmemiş" gibi yargılar, araştırılmadan, günümüz bilim anlayışının ciddiye alabileceği araştırmalar yapılmadan verilmiş olmasına rağmen hemen hemen tartışmasız doğrular olarak kabul edilmiştir. Peki, Osmanlı bir çok düz yazı eserleri Arapça yazmış. Tabii ki istenilen Türkçe nesirdir, ama bunlar hangi edebiyatın eserleri olur? Kimse bu "Osmanlı Arapçası" olarak adlandırabildiğimiz yazını benimsememiş, edebiyat tarihlerine yerleştirmemiştir, ne Türkler ne Araplar.

Avrupa'da düz yazının geliştirilmesi hakkında son 10-15 yılda yapılan çalışmalarda, yayın kültürü ve okur-yazarlığın yayılmasını kışkırtan Protestan Reformasyonu gibi kurumsal ve tarihsel bağlamlar da dikkate alınmaktadır. Örneğin Benedict Anderson'a göre, düzyazı romanın özgül betimleme tarzı, oluşmakta olan ulus-devlet bilincinin iletişim ihtiyaçlarını karşılamış, kendi deyişiyle "ulusun hayal edilebilmesini" sağlamıştır (1983). Türkiye'de Batıcı akımlar, çıkış yıllarında edebiyatı toplumsal seferberliğin bir aracı olarak görmek istiyordu. Böyle olması için gerekli sanılan özgül betimlemeyi, kendi edebiyatında bulamıyor ve eksik sayıyordu. Bize miras kalan gelenek bunun gibi yargılar üzerine kurulu. Osmanlı edebiyatının evrensel simgeleme tarzının imparatorluğun iletişim ihtiyaçlarını nasıl karşıladığı sorulmaz, sadece bir eksiklik olarak değerlendirilir. Kaynak (doğru anlamıyla), kanıt göstermeden, karşılaştırmalı bir bağlam içerisinde yerleştirmeden, edebiyat tarihi hakkında hüküm vermenin doğru olmadığını, daha doğrusu saçma

olduğunu herkes kabul ediyor. Ama Osmanlı edebiyatı hakkında kolayça hüküm verilir. Herkes Osmanlı'yı bilir ama okumadan. Osmanlı edebiyatına özgü bir şey bu. Bilinmeden bilinir.

Sözünü ettiğim tarihsel ve kuramsal mesele genelde bu. Değerlendirme geleneğimiz, Osmanlı şiirine gelişme tanımazken, kendisi de gelişemiyor. Divan Edebiyatı kılavuz kitaplarında -hangi kitap olduğu önemli değil; belirli bir kitaptan bahsetmiyorum, divan şiiri hakkında her kitabı şartlayan bir akademik gelenekten bahsediyorum- şöyle bir lügatçe bulunabilecektir: *şive*, ilahi cezbe demek; *vefa*, Allah'ın yardımı; *naz*, kalbe kuvvet vermek; *kamet*, kulluğa layık olma; *türre/zülf/gıysu/muy*, Allah'ın birlik sıfatı; *ebru*, Allah'ın birliği, *kilise*, âdi insanlar, yani hayvanlar âlemi; *bûse*, gerçekleri kabule yetenekli olma. Kitabın yazarı, "bu sembolleri değişik şekillerde yorumlayan mutasavvıf şairler de vardır" dese bile, verdiği karşılıkların nasıl saptandığı ya da hangi kaynaktan alındığı ve hangi metne uygulanması uygun olduğunu açıklamaması yanlış, hatta gülünç varsayımlara yol açar. Sanki her Osmanlı şair, "ebru" derken "Allah'ın birliği" demek istemiştir. Sanki bütün Osmanlı edebiyatının 6 yüzyılı boyunca, hatta "İslâmî" adlandırılagelmiş edebiyatının 14 yüzyılı boyunca, mazmunlar hep aynı mânâya gelmiştir.

Yöntemin kökleri Osmanlı yazınının kendisinde bulunabilir. Şerh edebiyatının bir türünde, bilhassa Hâfız divanının şerhlerinde (ve daha önce İbn Arâbî'nin kendi eserlerini yorumlamasında), buna benzeyen, mazmunu kelime gibi çeviren bir yorumlama tarzı vardır. Ama bunun gibi şerhler, bütün bir edebiyatın değil, belirli eserlerin şerhleridir ve şerh edebiyatının başka türleri ve tarzları da vardır. Modern çağda bu yöntemin soruşturulmadan tutulması, kaynakçı eleştirinin egemen olmasındandır.

"Falan sözcük, tasavvufta falan anlamına gelir" demek, okurun bir şiir zevkini beslemesi, kendi aklını çalıştırmasını yasaklamak demektir. Sonra, hangi tasavvuf? Sanki tasavvuf da hiç gelişmemiştir, belirli dönemleri, aşamaları, büyük düşünürleri yoktur, memleketten memlekete, tarikattan tarikata düşünce değişiklikleri olmamıştır. Tabii ki şiirin kodları, uziaşımları (konvansiyonları) var, ama bu her söylenişlerinde aynı manaya geldiği demek değil. Çok tekrarlanan mazmunlar var, ama her tekralanışında aynı şeyi ifade ettiği söylenemez. Zaten öyle olamaz. Anlamlar, değişik bağlamlara göre değişir. Hiç değilse bir şair, başka bir şairin söylediği mazmunu şiirine yerleştirirken, önceki söylenişiyle bir bağlantı kurar. Meseleye yapısalcılık terimlerini katarsak, söylenişlerin anlamlarıyla bağlantısı dikey, söylenişlerin aralarındaki bağlantı yataydır. Yatay bağlantı da mazmuna bir başka boyut kazandırır, bir "artı" boyut. Öte yandan yapısalcılık-sonrası kuramlar da, dilde

hiç bir bağlantının sürekliliğinin korunamadığını göstermiştir. Zaten gündelik hayatımızda anlam kaymalarını dolaysızca yaşıyoruz; anlamıyla beraber zarif ve karma imgeleri de çağrıştıran bir mazmunun içeriğinin yüzyıllarca değişmeden kalması imkansızdır.

Şimdi Galib'in renk yorumlanışına dönelim. Kaynakçı eleştiri, mazmunda siyah rengi genellikle olumsuz yorumlar. Siyah ve karanlık cadıdır, dünyadır, tuzaktır, kötü talihtir. Ama *Hüsn ü Aşk*ta siyah, kaynakçıların da açıkladıkları "nokta-ı süveyda" kavramına daha yakın. Metnin içine bakalım: Burada amacım, eserin bir iki mazmununu ele alıp anlamların nasıl ve niçin yorumlanabileceğine dair örnek vermektir. Yıllar önce *Hüsn ü Aşk*ı İngilizce'ye çevirdiğimden dolayı, her sözcüğünün ne demek olduğuna karar vermek zorunda kalmıştım. Ama şimdi, metnin içinden yola çıkarak her hangi bir mazmunun yorumlanabilirliğini göstermek için, bilmiyormuşum, karar vermemişim gibi davranacağım.

Bu "nokta-ı süveyda" -kara nokta, daha doğrusu kalbin süveyda dedikleri en derinliklerinde yer alan nokta- eserin giriş bölümlerinden biri olan, miraç gecesi olaylarının anlatıldığı *"Der menkabet-i Mirac"* bölümünün bir beyitinde geçer (örneklerimi Abdülbaki Gölpınarlı'nın, Şeyh Galib'in el yazmasını temel alarak 1968'de hazırladığı edüsyon kritiğinden alıyorum):

Bast eyledi nokta-i süveydâ
Sırr oldı içinde şâm-ı Esrâ

Abdülbaki Bey, edisyon kritiğin arkasında bulunan "Bugünün Diliyle Nesre Çevrilişi" bölümünde, beyti şöyle açıklar: "Kalbin içindeki kara nokta yayıldıkça yayıldı da İsra gecesi onun içinde sırroldu gitti." Başka bir arka bölümde, "Hüsn ü Aşk'ta Geçen Sözlere ait Sözlük'te, nokta-ı süveydâyı söyle açıklar: "Kalbin içinde bulunan ve eskilerce anlayış ve duygunun merkezi sayılan siyah ben." Belli ki bir terimle karşı karşıyız. Bir mesleğin kendine özgü lügatçesinden gelen bir tabir olsa gerek, tarihi vardır. Ve modern-öncesi herhangi bir kavramın olduğu gibi dinle, bu örneğin de tasavvufla, alakası vardır. Çeşitli yorumlarını divan şiiri antolojilerinde, başka Osmanlı eserlerinde, tasavvuf sözlüklerinde, Oryantalist düşünce tarihi çalışmalarında okudum ve "eski şiiri sever" istanbullulardan dinledim. Bunlardan anladığım şu: Tabir ilkin bir mazmun olarak kullanılmış olabilir, ama sonradan herhangi bir esere ait olmayan, yüzyıllarca süren bir düşün tartışması içersinde anlam kazanan bir kavram haline gelmiştir... Ama biz gene de metnin içine bakalım. Şu beyitler de Miraciye'den:

Çün âb-ı hayât o şâm-ı enver
Rengi siyeh îdi mevci ahdar...

Zulmât çökü̇p surâdık-ı gayb
Sır söyledi mâha mihr lâ rayb
Tâ mihr ede mâha arz-ı dîdâr
Zulmât-ı hafâya girdi envâr...
Envâr ile kâinât doldı
İşte o gice sabâh oldu...
Âyîne-i nûr olub şeb-î târ
Yâr eyledi yâre arz-ı dîdâr

Bu beyitlerde siyahın, göz kamaştırıcı olanın rengi olduğu açıkça anlaşılıyor. Işığın fazlalığıdır. Gündüz ışığını örtüp mahremiyete, samimiyete, saflığa davet eder. Dışsal dünyaya ve dışsal algı organlarına mani olup iç dünyaya ve içsel duyuların açılmasına imkan verir. Var olan, ama gözle görülmeyen, maddî olmayan, anlayış gibi, sevgi gibi, muhayyile gibi zihinsel, imgesel, duygusal şeylerin alanına götürür. Maneviyat dünyasına, gayba, ve hayale götürür-hayal, fantezi olarak değil de, Galib'in bağlı olduğu düşünüş geleneğindeki gibi bir yeti ve o yetinin tecrübe alanı (Âlem-i Hayâl, Âlem-i Misâl) olarak anlaşılırsa. Böyle şeyler görülür olmadıklarından karanlıkta gibidirler, ama aydınlatıcı olurlar. Görme yetisi kendisi görülür değildir, ama insanın görmesini sağlar. Bilgi, kendisi görülmez şey olduğu için karanlıkta gibidir ama aynı zamanda aydınlatıcıdır. Ruh da öyledir: Karanlık ve ışığa benzetilir. Bir de "nûr-ı siyeh" diye bir şey var. Siyah nûr da Miraciye'nin bir beyitinde geçer:

Mânend-i Bilâl-i sâhib irfân
Nûr-ı siyeh içre nûr-ı îman

Artık düşünce tarihine baş vuralım: Toshihiko İzutsu, İslam düşüncesini incelediği eserleri arasında yeralan *"The Paradox of Light and Darkness"* (Işık ile Karanlığın Paradoksu) başlıklı makalesinde *nûr-ı siyeh* kavramının tarihini araştırır (1971). Şebüsteri'nin (ö. 1320-2) *Gülşen-i Râz* adlı eserine ve eserinin Lahiji (ö. 1506-1507) tarafından yazılan şerhine dayanarak, *nûr-ı siyehi* şöyle anlatır İzutsu: İnsanın olgunlaşma evrimine, yaşantının doruk aşamasına, aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde birdenbire aydınlanma seviyesine ait bir tecrübenin adı. Henry Corbin de Lahiji'nin bu çok etkili şerhindeki nûr-ı siyeh anlayışının İslam felsefesinde klasik varlık metafiziğini geride bıraktığını söyler (1993, 306).

Galib'in, Şebüsteri ile Lahiji'yi okuyup okumadığını bilemeyiz. Kendi eserlerinde bu kitapların sözü geçmiyor. Osmanlı'da okunup okunmadıklarına dair bilgim yok. Osmanlı düşüncesinde *nûr-ı siyeh* kavramına dair bir çalışma da yapılmamış. Bu durumda biz, Osmanlı okuma tarihine dayanıp *nûr-ı siyeh*'e ait bir

düşünce ekolü veya ekolleri farz edemeyiz; nitekim bunları *Hüsn ü Aşk* için kaynak gösteremeyiz. Ancak Galib'in siyah rengi nasıl kullandığına bakıp söylenişlerini birbirleriyle karşılaştırır ve bundan genelleme çıkarabiliriz. Bir de okuduğunu bilebildiğimiz yazarların, yani Galib'in eserlerinde sözünü ettiği yazarların ve de şiirlerine nazire yazdığı şairlerin eserlerini aynı şekilde araştırıp Galib'in bağlı olduğu düşünce ve şiir anlayışı ekolleri konusunda bazı varsayımlar öne sürebiliriz. Demin bağlı olduğu hayal anlayışına dair yaptığım genelleme bu tür araştırmalarıma dayanır. Sonra, araştırma dairemizi genişletip daha farklı yazarlara bakmakta Galib'in veya bağlı olduğu ekollerin ne ölçüde özgün olduğunu, bir yenilik getirip getirmediğini soruşturabiliriz-böyle bir sorun anlamlı ise.

Bu tür araştırma yöntemini *Hüsn ü Aşk'a* uyguladığımızda, Galib'in çoğu kullanımlarında siyah rengin, İzutsu'nun *nûr-ı siyeh* yorumuna ve dolaysıyla Şebüsterî'nin ve Lahiji'nin anlayışına paralel olduğu açıkça anlaşılır. Nokta-ı süveydâ'yı da, bu genel paraleli göz önünde bulundurarak, *"Bast eyledi nokta-ı süveydâ /Sırroldu içinde Şâm-ı İsrâ"* beyti içinde şöyle anlayabiliriz: İnsanın gönlünün en derinliklerindeki kara nokta öyle yayıldı ki, miraç gecesini tümüyle kavradı. Beytin kendisini anlamak, yani kavramın tarihini değil, sırf beytin kendi bağlamında anlamak için bu kadarı yeter.

Başka siyah renkli mazmunlarına bakalım: Şu beyit, *Hüsn'ün Aşk'a* karşı ilk tutumunu anlatan "Âmeden-i Hüsn gâh gâh be halvetgâh-ı Aşk" bölümünde geçer:

Zulmetde gezerdi bî-muhâbâ
Ma'nâ idi harf içinde gûyâ

Bağlam şöyle : Hüsn, Aşk'ı seviyor. Geceleyin onu uyurken seyretmek için odasına gelir. Hüsn'ün gece içinde gezmesini, mânânın kelime içinde olmasına benzetiyor Galib. Nasıl ki kara harf -mürekkeple yazıldığı için kara- mânâyı örtüp taşırsa, karanlık gece de Hüsn'ü ve Hüsn'de yanan, daha açıklayamadığı sevgisinin ışığını saklar. Siyah, mânâ ve maneviyatı gizler de sırası gelince aydınlanmasını sağlar. Bu imge sistemine, siyah sözü geçmediği halde *nûr-ı siyeh*'e benzeyen kavrayış anları da var. Şu beyitler eserin giriş bölümlerinden Tahmid'de geçer.

Bî-had eğer eylesek tahayyül
Zencîr-i suhan bulur teselsül
Mevc urmağıla muhît-i fikret
Cûş eyledi hayret içre hayret
Min ba'd dil oldı mest ü medhûş
Akl eyledi behr-i nutkı hâmûş

Hikâye de bu beyitlerle biter:

Fil vâkı' alub o şâhı Hayret
Âçıldı sürâdıkaat-ı vuslat
Buldı bu mahalde kıssa pâyân
Bundan ötesi değil nümâyan
Sad şükr ola hayy-i lâ yemûta
Kim erdi söz âlem-î sükûta

Her iki pasajdaki beyitlerde siyah sözü olmaksızın, nur-ı siyeh'e benzer biçimde aklın ve dolayısıyla dilin ötesinde yer alan gözkamaştırıcı haller anlatılır. Tahmid, yani Tanrı'ya övgü bölümde asıl sorun şudur: Sonsuz sınırsız Tanrı'yı bilmeden (ki kimse sonsuzluğu kavrayamaz) insan nasıl övebilir? Galib acizliğe sığınır, aczi Allah'ın insana verdiği bir ruhsat olarak tanır. Aczle, hayretle "*bi had eğer eylesek tahayyül*", aklın behr-i nutkunun, sözle beraber anlam ve imge denizinin ötesine, görülür şeylerin ötesine varılır. Öykünün sonunda anlatılan hal de buna benzer. Aşk (o şah)ın Hüsn'e varması Hayret'le -burada öykünün bir kişisi- sözün *âlem-i sukûta* erişmesiyle olur, onun için *nümâyân* değildir, yazılmaz gösterilmez, yani karanlıkta gerçekleşir.

Buradaki şahıs olan Hayret, öyküde ilk çıkışında olumsuz, tehlikeli korkulu bir kişi oluyor. Hüsn ile Aşk'ın birbirleriyle görüşmelerini yasaklar. Şu beyitler "Peyda şoden-i Hayret ve men-i işan ez musahabet" bölümünden geçer:

Mecnûn-ı siyeh libâs-ı hırman
Ya'ni kalem-i güsiste sâman
Leylâ-yi hayâle keşfedüb râz
Bû gûne eder kelama âgâz
Kim vardı kabîle içre bir merd
Hayret adı kendi Şîr-i bî derd
Hâkimdi serâser ol diyâre
Zâbit geçinür bu îki yâre
Câsûs-ı kazâdan oldı âgâh
Kim Hüsn ile Aşk'tır hevâ-hâh
Gerdun gibi cevre kıldı himmet
Çekdi ara yerde sedd-i firkat
Emreyledi kim bu îki ser-bâz
Bir bîrine olmasun nazar-bâz

Pasajın girişinde *siyah sözü* geçiyorsa da, tam Hayret'e değil şairin kalemine aittir, mürekkep siyah olduğundan, anlatım kendisi ayrılıkla alâkalı olduğundan. Ama belli ki Hayret, kara bir kişi. *Hüsn ü Aşk*'ta siyah'ın olumsuz anlamda ışık geçirmez ve onun için ayrılık çağrıştıran mazmunları da yok değil. Eserde her rengin iki türü var: biri aydınlatıcı, biri ışık geçirmez. Erkek kahramanı Aşk, Hüsn'le evlenmesi için şart koşulan kimyayı aramaya koyulduğunda, ilk adımda bir kuyuya düşer. Orada yaşayan bir devin eline tutsak kalır. Dev şöyle der:

Mânend-i şeb-î firaak bed-rûy
Kan teşnesi mürde fîl-i bed-bûy

Bu beyitteki şebin karanlığı, son derece iğrenç bir engel, bir leş gibi, hatta kocaman fil leşi gibidir. Ama benzetme biraz komik, hafif. Bunun gibi başka komik bir benzetme de, yol gösterici olan Suhan, Hüsn'ü yatıştırmaya çalışırken, *"Âh-ı dilin etme zenci-yi mest"* (yakınıp sarhoş bir zenci gibi davranma) der. Başka bir örnekde Aşk, kimyanın peşindeyken, yolu bir kış gecesine düşer. "Der sıfat-ı şeb ve şiddet-i şita" bölümünde, aslında çok ciddi korkulu olması gereken bir sahnenin tasvirinde de siyah, hafif komik oluyor:

Bak bak felek-î siyâh-kâre
Âyîne getürdi Zengibâr'e
Sermâyile berf olınca munsab
Dendânı sırıtdı Zengi-î şeb

Aşk'ı tasvir eden "Der sıfat-ı Aşk" bölümünde Galib, *nûr-ı seyeh*'e de hafif, şirin bir şekilde gönderme yapar. Aşk'ın kakülü o kadar güzel ki *nûr-ı siyeh*'e bile benzetilmez:

Nûr-ı siyeh olsa pâre pâre
Etmem ben o zülfe istiâre

Hüsn ü Aşk'ta siyahın sadece olumsuz olduğu, saf olumsuz olduğu bir tek mazmunu bile yok. Olumsuzluğu ya hafife alınır, ya da önce engel gibi görünen karanlık, aydınlığa çıkar bir geçit olur, hatta aydınlığın kendisine, aydınlatıcılığa dönüşür. Hayret, yani şahıs olan Hayret, ilk çıkışında olumsuz bir kişi gibi görünüyorsa da hikâyenin sonunda en yüce saadeti sağlayan kişi olduğu anlaşılır. Şöyle olduğu hemen çıkışından sonra ima ediliyor. Hüsn, Hayret'le kavga etmeyi düşler. Yol göstericisi olan Suhan, Hüsn'ün böyle yapmaması gerektiğini, hatta Hayret'e saldırmanın Aşk'a karşı bir saldırış olacağını söyler:

Hüsn öyle hayâl eder ki gûyâ
Tenhâ ede Hayret île kavgaa

Ya'nî ki çekülb bir âh-ı can-sûz
Ol düşmene ola han ü man-sûz
Filhâl gelüb Suhan yetişdi
Ammâ ki bozuk-düzen yetişdi
Hüsn'e niçe nusha etdi âgâz
Kim Hayret'e olma nâvek-endâz
Ol merd ile düşmez inkisârın
Âyînesidir cemâl-i yârın..
Yıkmak bu binâyı nâ-revâdır
Kim bir yüzü yârden yanâdır

Hayret, aşk'ın aynası olur, zuhurunu sağlar. Hikâyenin sonunda iki sevgiliyi ancak Hayret kavuşturabilir. Suhan, kendi görevinin burada bitiğini söyleyip Aşk'ı Hayret'e teslim eder.

Var imdi gör ol melek-likaayı
Seyreyle ki Hüsn-i bî behâyı
Tâ cümle nihan iyan olâ hep
Evvelki iyan nihân olâ hep
Hem-râhların bu râha erdi
Aşk ancak o pâdşâha erdi...
Hem üns-i Suhan nihâyetindir
Bundan ilerüsü Hayret'indir.

KAYNAKLAR

Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.

Bausani, Alessandro. 1958. "The Development of Form in Persian Lyrics: A Way to a Better Understanding of the Structure of Western Poetry," *East and West NS.* 9:3 (Sept) 145-153.

Corbin, Henry. 1993 (1964). Trans. Liadain Sherrard. *History of Islamic Philosophy.* London: Kegan Paul.

Ergun, Sadettin Nüzhet. 1932. *Şeyh Galib.* İstanbul: Kanaat.

Galib. *Hüsn ü Aşk* (1782-1783). 1968. Hazırlayan: Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Altın.

Holbrook, Victoria Rowe. 1994a. *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance Austin* : University of Texas.

——— 1994b. "Philology went down to the Crossroads of Modernity to meet Oirentalism, Nationalism, and... Ottoman Poetry, " *New Perspectives on Turkey 11* (Fall), 19-41.

——— 1994c. (Chapter) "Who is Beauty? Subjectivity and Interpretation," in God is Beautiful and Loves Beauty, a festschrift in honor of Annemarie Schimmel, ed. Alma Giese and Peter Brügel. New York: peter Lang, 267-289.

——— 1993. "A Technology of Reference: Divan and anti-Divan in the Reception of a Turkish Poet, *Edebiyat NS.* 4, 49-61.

——— 1992. "Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the NEW." *Journal of the American Oriental Society* 112:3, 440-454.

İz, Fahir. 1967. *Eski Türk Edebiyatında Nazım* 1:2 İstanbul: Küçükaydın.

Izutsu, Toshihiko. 1971. "The Paradox of Light and Darkness in the Garden of Mystery of Shabastari," in *Anagogic Qualities of Literature,* ed. Joseph P. Strelka, *Yearbook of comparatijvi Criticism* vol. Iv. Pennsylvania State Universtiy.

Levend, Agah Sırrı. 1973. *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Beşir Ayvazoğlu*

Yaşayan Şeyh Galib

"Merd âna dinür ki açe nev râh'
Şeyh Galib

I

XVIII.yüzyıl ortalarına gelindiğinde, divan şiiri artık ömrünü tamamlamış gibidir; Şeyh Galib'in gençlik aşısına benzeyen şiiri de onu hayata döndürmeye yetmez. Belki de bu doping, kocalmış gövdenin, kalan bütün gücünü harcayarak birdenbire iflas etmesine yol açmıştır. Kısacası Galib'in açtığı "nev-rah"da yürüyecek "merd" kalmamış, eski şiir, son bir çırpınışla Encümen-i Şuara şairlerine ulaşmışsa da, bu grubun genç mensuplarından Namık Kemal ile Ziya Paşa'nın kollarında son nefesini vermiştir. Muallim Naci'nin eski şiiri Mes'ûd-ı Harâbâtî kisvesiyle ve sun'i teneffüsle yaşatma gayreti de pek netice vermeyecektir.

Şimdi söz 'Nasıl bu taze maârifle eskiler âlayim' diyenlerdedir. Ancak beş yüz yıllık birikimiyle karşılarında bir heyulâ gibi duran ve inanılmaz zenginliklere sahip olan divan şiiri, Galib'in getirip bıraktığı parıltılı noktada hâlâ gözleri kamaştırmaktadır. Ve bu şiirin ölmeyen bir tarafı vardır; şiirimizin damarlarında bir usare gibi, Tanzimat şairlerinin pek farkına varamadıkları bir akışkanlıkla, fırsat bulur bulmaz, yepyeni bir hayatiyetle gün ışığına çıkmak üzere dolaşmaktadır. Bu saf şiir usaresinin, Şeyh Galip şiirinin imbiğinden geçtiğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Şeyh Galip, tesirleri günümüze kadar uzanan tek divan şairidir. Daha hayattayken gazellerine çağdaşları tarafından sayısız nazire yazılan şair, kısa fakat zengin hayatı, özelikle *Hüsn ü Aşk* adlı orijinal mesnevisiyle bir çok şair ve romancının muhayyilesini sürekli tahrik etmiştir ve etmektedir. Galib'in gazellerine geleneğe uyularak nazire yazılmasında hiç bir olağanüstülük yok; ancak bunun günümüze kadar devam etmiş olması son derece şaşırtıcıdır.

Galib'in "bir başka lisan tekellüm" etmeye çalıştığı ve bunu başardığı *Hüsn ü Aşk*taki imaj dünyası, kendisinden sonra gelen çok sayıda şairi cezbetmiştir.

* Yazar, araştırmacı–İSTANBUL

Keçecizâde İzzet Molla, Gülşen-i Aşk'la *Hüsn ü Aşk*'ın bir benzerini vücuda getirmeyi denerse de pek başarılı olamaz. Yalnız XIX.asrın en güçlü şairlerinden Yenişehirli Avni Bey'in *Âteşgede* adlı tamamlanmış mesnevisinde, Galib'in hayal zenginliğine azçok ulaştığı kabul edilir. Sadettin Nüzhet'in naklettiği kısa bir bölüm, Yenişehirli Avni'nin Şeyh Galib gibi, *âteş*li *şûle*'li, *şem*'li *âftâb*'lı, ışıl ışıl bir hayal dünyası kurmaya çalıştığını göstermektedir[1].

Eski şiirle yeni şiir arasında bir yerde duran Edhem Pertev Paşa da, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle, "Hugo'nun edebiyatımız için çok yeni olan oyunlarının Türkçe'de karşılığını ararken Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'daki diline, bilhassa sonradan Hamid ve Namık Kemal'in üzerinde o kadar duracakları tardiye'lerin diline gider ve onun veznini de kullanır. Bu bakımdan o yalnız, Hugo'nun şiirinin Türkçe'ye vurmuş, oldukça değişik bir gölgesini bize vermez, ta Cenab'dan Haşim'e, Fecr-i Âtî'ye kadar uzanacak bir Şeyh Galip tesirine de yeni bir şekilde yol açar"[2].

II

Tanzimat'tan sonra da, *Hüsn ü Aşk*'ın erişilmez bir eser olduğu hususunda görüş birliği var gibidir. Galib'in divanını pek değerli bulmamakla beraber, bir gazelini tanzir etmekten kendini alamayan Ziya Paşa, *Harâbât Mukaddimesi*'nde, Şeyh Galib'i "şâir-i yegâne" olarak nitelendirir ve onun *Hüsn ü Aşk*'ı yazmak için dünyaya gelmiş olduğunu söyler:

Gelmişdir o şâir-i yegâne
Gûyâ bu kitâb içün cihâne

Kendisini âdetâ divan şiirini yıkmakla görevlendirmiş bir yenilikçi olan Namık Kemal ise, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı dışında, Selim-i Sâlis devrinde yetişmiş şairlerin hiç bir eserini önemli görmez. Ancak *Hüsn ü Aşk*'ın da Recâîzâde'nin *Kudemâdan Birkaç Şair*'de yücelttiği kadar büyük bir eser olmadığı düşüncesindedir[3]. Bununla beraber, *Cezmi* adlı tarihî romanının kahramanlarından Âdil Giray, Tanpınar'a göre, Şeyh Galib'in yıldızı altında doğmamışsa da, orada büyümüştür: "Güya ki Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk'ında ziynet veren ninnisinin kendini Adil Giray'ın dayesi lisanından söylemiştir: 'Ey mâh uyu bu az zamandır'" Cezmi, dostu Adil Giray'ı ölümünden sonra da âdeta Şeyh Galib'in dilinden övmüştür:

1 Sadettin Nüzhet: *Şeyh Galib*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1932, s.23

2 Ahmet H.Tanpınar: *XIX.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, s.264 vd.

3 *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Haz. Doç. Dr. Kazım Yetiş), İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1989, s.308 vd.

Ey zübde-i san'at-ı ilâhî
İnsân idi fıtratın kemâhî[4]

Yeni Türk şiirinin ilk büyük temsilcilerinden Abdülhâk Hâmid'de ise Şeyh Galib tesiri çok belirgindir. Onun, Ebuzziya ile birlikte Maliye Kalemi'nde çalışırken Hacı Edhem Paşazâde Kadri Bey'den *Hüsn ü Aşk* okuduğunu biliyoruz. Nitekim Fevziye Abdullah Tansel, Makber'deki *Hüsn ü Aşk* tesirini açık bir şekilde göstermiştir [5].

Servet-i Fünun döneminde Şeyh Galib şiirinin yansımaları özellikle Canab Şahabeddin'in şiirinde görülür. Bu arada Galib'in ismi, Ahmed Hikmet Bey tarafından ünlü "Dekadanlık" tartışmasına da karıştırılmıştır. Bilindiği gibi, geçen asrın sonlarında, Ahmed Midhat Efendi ve taraftarları, Türkçe'nin Servet-i Fünun şairleri elinde anlaşılmaz bir dil haline geldiğini öne sürerek, "sâat-i semen-fâm" gibi garip ve anlaşılmaz hayalleri, sembolleri, allegorileri ve cümle yapılarını şiddetle eleştirir ve "soysuzlaşma" manasında kullanarak "dekadanlık" suçlamasında bulunurlar. Yaklaşık beş yıl süren bu tartışmaya "Eslâfda Dekadanlık ve Şeyh Galib"[6] başlıklı makalesiyle katılan Ahmed Hikmet, yeni şairlerde eleştirilen hayallerin çok daha gariplerine eski şairlerde rastlanabileceğini örnekler vererek gösterdikten sonra sözü Şeyh Galib'e getirir ve parlak hayaller bulmak dekadanlıksa, onun dekadanların piri olduğunu söyler:

"Hele Şeyh Galib merhum -ki dekadanların pîri diyeceğim geliyor- en ziyâde bu güzelliklerle iştigâl etmiş ve Hüsn ü Aşk'ını baştanbaşa derâri-i bedâyi' ile tersi' eylemişdir. Zaten kabil-i vusûl ve ihrâz olmayan bu mevki'-i bülend-i edebîyi, o şöhret-i sâdıkayı hep bu mezâyâ-yı hayret-fermûdu sâyesinde iktisâb ettiğini, gazeliyyâtı binnisbe daha alelâde ve bu gibi hünerverî-i nâzikden âzâde olduğu için o kadar makbûl ve merbûb olmadığını söylemeğe hâcet var mı? Evet, Şeyh bir güzeli hûnîn terennüm ettirir, sonra bir diğerine ziyâ-ı şems giydirir, katre katre lem'a nûş ettirir; âhû gözlere âhlarla sürmeler çeker ki zann-ı âcizânemce şuarâyı hâzıra henüz bu kadar ileri gidememişlerdir".

Asıl Şeyh Galib modası, Servet-i Fünun edebiyatının bir uzantısı sayılan Fecr-i Âti şairleri tarafından başlatılmıştır. Grubun önemli temsilcilerinden Köprülüzâde Mehmed Fuad, *Mehâsin*' de yayımlanan *Şeyh Galib* adlı manzumesinde, *Hüsn ü Aşk* şairini tebcil eder [7]. Aynı gruptan Tahsin Nahit'in ise Galib'in "Şemîm-i gül getürür bağa kârbân-ı bahâr" mısraından yola çıkarak yazdığı *Bahar* adlı bir şiiri vardır [8].

4 Tanpınar, Age, s.410
5 Fevziye Abdullah: "Makber'de Leyla vü Mecnun ile Hüsün ve Aşk Tesirleri II", *Ülkü*, Şubat 1938
6 *Servet-i Fünun*, C.16, Sayı: 393, 1314
7 *Mehâsin*, Sayı 1, Eylül 1324
8 *Servet-i Fünun*, C.42, 1327, s.78

Asrın başında Şeyh Galib adı etrafında uyanan bu ilgi, ihtifal düzenlemeye meraklı olduğu için "İhtifalci" lakabıyla anılan Mehmed Ziya Bey'i de harekete geçirmiştir. Galata Mevlevihanesi'nde, 11 Teşrinievvel 1328 (1912) günü, *Hak* gazetesinin de yardımıyla gerçekleştirilen "Galib Dede İhtifali"nde Süleyman Nazif, Recâîzade Mahmut Ekrem, Şahabeddin Süleyman ve Köprülüzâde Mehmed Fuad Bey'ler, şairin hayatı ve edebî şahsiyeti hakkında konuşurlar. Ayrıca *İlâve-i Hak*'ta Veled Çelebi ile Ahmed Hikmet'in, *Servet-i Fünun*'da da Köprülüzâde Mehmed Fuad'ın Galib hakkında birer makalesi yayınlanır [9].

Hak gazetesinin ihtifal münasebetiyle açtığı yardım kampanyasında toplanan parayla da Galib'in can yoldaşları Esrar ve Fasih Dede'lerin kabirleri yeniden inşa edilir. III. Selim'in Sûzidilârâ Âyin'iyle bir de mukabelenin icra edildiği ihtifale, devrin padişahı V. Mehmed Reşad, Şârih-i Mesnevi İsmail Ankaravî ve Şeyh Galib'in sandukalarına örtülmek üzere pahalı şallar göndererek katılmıştır [10].

Feyzullah Sacit Ülkü ve Nihat M. Çetin, Fecr-i Âti'nin prensiblerine sonuna kadar sadık kalan Ahmet Haşim'in de, Şeyh Galib'in şiirinden, özellikle *Hüsn ü Aşk* 'dan derin bir biçimde etkilendiğini göstermişlerdir [11]. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Hüsn ü Aşk* adlı şiirinin aynı iklimin şiiri olduğunu söyleyebiliriz [12]. Arif Nihat Asya'nın da aynı adda bir şiiri vardır. Ayrıca *Kubbe- i Hadrâ*'da, Şeyh Galib'le III. Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan arasında var olduğu söylenen aşka telmihte bulunur [13].

Mustafa Seyit Sütüven, Mahir İz'le birlikte Galib'in "görmüşüz" redifli gazeline bir nazire söylemiş [14], Rıfkı Melul Meriç ise *Aşk* adlı şiirinde "Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın / Fânûsuna sığmaz âsmânın" mısralarını epigraf olarak kullanmıştır [15]. Aynı mısralar, Attila İlhan tarafından da *Yasak Sevişmek*'in Şehnaz Faslı bölümünün başında epigraf olarak yer alır [16]. Âsaf Hâlet Çelebi'nin şiirinde Şeyh Galib'in doğrudan etkisi yok gibidir; fakat onun da şairinin hayatı, eserleri ve edebî şahsiyeti hakkında, *Türk Yurdu* dergisinde yayımlanmış önemli bir makale serisinin bulunduğunu belirtelim [17].

9 Veled Çelebi: "Şeyh Galib Kimdir?", *İlave-i Hak* No.11, 1328; Ahmet Hikmet Bey: "Şeyh Galib", *İlave-i Hak*, No.12, 1328; Köprülüzade Mehmet Fuat: "Şeyh Galib'e Kadar Osmanlı Şiiri", *Servet-i Fünun*, Cilt: 44, İstanbul 1328.

10 Mehmed Ziya: "Şeyh Galib İhtifali Münasebetiyle", *İkdam*, 25 Ocak 1336. Sözkonusu ihtifal, düzenleniş biçimi yüzünden Mevlevi çevreleri tarafından büyük bir tepkiyle karşılanmış ve uzun süren tartışmalara yol açmıştır.

11 Feyzullah Sacit Ülkü: "Ahmet Haşim Hayallerini Kimlerden Aldı?", *Ülkü*, XVII, 1941, s.17-24; Nihat M.Çetin: "Ahmed Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme", *Türkiyat Mecmuası*, C.XI, 1954

12 *Han Duvarları*, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser, İstanbul 1969, s.157

13 *Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982

14 Mahir İz: *Yılların İzi*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1975, s.248

15 Muhtar Tevfikoğlu, *Rıfkı Melûl Meriç*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986

16 *Yasak Sevişmek*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1971, s.72

17 Âsaf Hâlet Çelebi: "Eski Türk Şiirinde Reform: Galib Dede", *Türk Yurdu*, Sayı 263-269, Arlık 1956-Haziran 1957

Behçet Necatigil, *Ölü* adlı şiirini, *Hüsn ü Aşk*'tan aldığı "Ateş denizlerinde mumdan kayıklar" imajı üzerine kurmuştur [18]. Hilmi Yavuz'un *Kalp Kalesi* adlı şiiri ise Hüsn ü Aşk atmosferini günümüze taşır [19]. Kalp Kalesi "atım geç ateşi ve.. Hüsün" gibi açıkça Galib'in damgasını taşıyan imajların yanısıra, "Dayanır mı şişedir bu" söyleyişini alarak "dayanır mı Hüsn ü Aşk bu" şeklinde yeniden söyleyen Yavuz'un geleneğe dayalı bütün şiirlerinde Şeyh Galib etkisi bârizdir. Hilmi Yavuz, dublaj Türkçe'sinin yaygınlaştırdığı "Kendine iyi bak" yerine Galib'e uyarak "Hoşça bak zatına" tabirinin kullanılmasını da teklif etmiştir.

Sezai Karakoç'un bir bakıma ütopyasını veren *Fecir Devleti*'nde yeni oluşumun yapı ustası Şeyh Galib'tir [20].

Çağırdığım fecirde yoğrulacak bir yapı
Dumanlar içinde
Alevler içinde bir Şeyh Galip'tir ustası

Bu ilginç şiirde, şafakla beraber işe koyulan Galib'i, *Hüsn ü Aşk*'ın ışıltılı şiir ikliminde buluruz. Dünyamızı karartan madenî sis ve kömür tabakası, "Gül bahçelerinden gelen/Şeyh Galib işi /Bir şafakla" üfürülüp temizlenecek, damarlarımız eski ruhun dirilişiyle canlanırken, "Şeyh Galib'in divanı gibi" yepyeni bir yapı doğacaktır.

Birçok şiirinde Galib'in şiirlerine göndermelerde bulunan ve kitaplarından birine *Hoşça Bak Zatına*[21] adını veren Hüsrev Hatemi ise *Ave Praha* adlı şiirinde, hiciv oklarını, onun postnişinlik yaptığı Galata Mevlihanesi'nin önünden başlarını bile çevirmeden geçip "çağdaşlık olsun diye" Sent Antuan Kilisesi'ne giden "entel zonta"lara yöneltir[22].

III

Şeyh Galib'in hayatı etrafında bir roman yazmayı ilk düşünen Muallim Naci olmuştur. Dağınıklığı ile Naci'nin kişiliğini çok iyi yansıtan *Mehmed Muzaffer Mecmuası*'ndaki *Ezhâr-ı Efkâr* hikâyesi, Surûri'nin, mahlasını değiştirdiği için Galib hakkında yazdığı hicvin hikâyesiyle ve biyografik bir roman gibi başlarsa da, bir süre sonra Galib'in baba dostu Vahid Efendi'nin oğlu Âzâde Galib Efendi'nin romanı olur[23]. Bu eserde metni verilen, Galib'in Konya'dan babasına gönderdiği mektubun şairimize ait olup olmadığı tartışılmıştır. Sadettin Nüzhet, bu mektubun Muallim Naci tarafından uydurulduğu kanaatinde, Sedit Yüksel ise aksi görüştedir[24].

18 *Yaz Dönemi*, De Yayınevi, 2.bs., İstanbul 1968, s.21
19 Hilmi Yavuz: *Yaz Şiirleri*, Cem Yayınevi, 2.bs., İstanbul 1984, s.21
20 *Şiirler IV, Zamana Adanmış Sözler*, Diriliş Yayınları, 3.bs., İstanbul 1985
21 H.Hüsrev Hatemi: *Hoşça Bak Zatına*, İşaret Yayınları, İstanbul 1989
22 *Gün Akşamlıdır*, Dergah Yayınları, İstanbul 1994, s.33
23 *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, İstanbul 1306
24 Sadettin Nüzhet: Age, s.27; Dr.Sedit Yüksel: *Şeyh Galib / Eserlerinin Dil ve Sanat Değeri*, DTCF Yayınları, Ankara 1963, s.12

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın büyük romanı *Huzur*'da da, Mümtaz, Şeyh Galib'i konu aldığı bir roman üzerinde çalışmaktadır. *Hüsn ü Aşk* şairinin, III. Selim'in kızkardeşi Beyhan Sultan'a duyduğu iddia edilen aşkla kendi aşkı arsında paralellikler kuran Mümtaz, sevgilisi Nuran'ı sık sık Beyhan Sultan'ın çehresiyle görür: "Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz, Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'ın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti"[25].

Roman boyunca âdeta iki farklı zamanı içiçe yaşayan Mümtaz'ın Tevfik Bey'in evinde Dede'nin Ferahfezâ Âyin'i geçirilirken aklından geçenler de ilginçtir: Böyle bir âyin esnasında Yenikapı Mevlevihanesi'nin sultan hanımlara ayrılmış kısmında, kafesler arkasında Beyhan Sultan'ın tıpkı Nuran gibi ve beş asırlık bir kudretin ikrarını sadece omuzlarında taşıyarak Şeyh Galib'i süzmüş olması ihtimalini düşünür [26]. Mümtaz, Üçüncü Selam'da âyinden o kadar etkilenmiştir ki, âdeta sonsuzluğu kendi içinde bulur, içi kainat kadar genişler. Dördüncü Selam'da ise artık zaman ve mekan değişmiş gibidir.

"Şeyh Galib şimdi neredeyse abasının göğsüne yakın bir yerini tutarak âyine katılacaktı. Onun da Şems-i Tebrizî'nin güneşinde, ebedî aşk ocağında bir an için kül olması lazımdı. Son çığlıklarda Nuran Mümtaz'ı omuzlarından yakalayarak "beraber ölelim" diye yalvardı" [27].

Mümtaz'ın yazmakta olduğu romanla ilişkisi, Nuran'la ilişkisine paralel bir seyir takip etmektedir. Aralarının iyi olduğu günlerde, romana da büyük bir hırsla sarılır ve yepyeni bir plan yapar. O güne kadar yazdıklarını yırtıp atacak ve yeni baştan işe girişecektir. Nuran'a "kitabı artık vazıh olarak gördüğünü" söyler [28]. Ancak aralarındaki bağlar kopunca romandan da kopacaktır. Birgün İhsan, Şeyh Galib'in akibetini sorunca verdiği cevap, Mümtaz'ın psikolojisini bütün açıklığıyle yansıtmaktadır: "O da başka dert! Bütün füsun sönmüş. Üç haftadır uğraşıyorum. bir sahife bile yazamadım! Galiba yazamayacağım! [29].

Şeyh Galib'in şiiri hakkındaki düşüncelerini *Âvîze Gibi Renk ve Işık Dolu Şiir*[30] başlıklı yazısında anlatan Ahmed Hamdi Tanpınar'ın, kahramanı Mümtaz gibi, Şeyh Galib'in hayatını konu alan bir romanın hayalini kurduğu düşünülebilir. Nitekim onun III.Selim devriyle çok yakından ilgilendiğini ve malzeme topladığını biliyoruz.

25 Tanpınar: *Huzur*, Tercüman 1001 Temel Eser, s.152
26 Age, s.245
27 Age, s.247
28 Age, s. 295
29 Age, s.302
30 Tanpınar: *Yaşadığım Gibi*, Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1970, s.289 vd.

Burada, Halide Edip'in *Döner Ayna* adlı romanından da kısaca söz etmeliyiz. Romanda, Türk mistikleri hakkında bir doktora tezi hazırlayan Fatma, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ına saplanmıştır. Bu eserdeki tabiatüstü manzara ve karakteri Coleridge'in *Eski Denizcisi*'yle karşılaştırır. Bu tartışmalarda sözü geçen ateş denizi, mumdan gemiler ve içlerindeki devler, zaman zaman Hanife'nin rüyasına bile girmektedir [31]. Emine Işınsu *Kafdağının Ardında* [32], Orhan Pamuk da *Kara Kitap* adlı romanlarında, *Hüsn ü Aşk*'tan geniş ölçüde faydalanmışlardır. *Kara Kitap*'ta Celal Salik, Galip, Rüya ve Şehrikalp Apartmanı adları ilk ipuçlarını hemen verir. Romanın kahramanları Galip ile Rüya, *Hüsn ü Aşk*'ı okurken birbirlerine aşık olmuşlardır[33] Galib'in İstanbul'da kaybolan sevgilisini ve Celal Salik'i aramasıyla *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın kimyayı araması arasında bir paralellik olduğu görülüyor. Romanda üç bölümün başında *Hüsn ü Aşk*'tan beyitler epigraf olarak kullanılmıştır. *Kara Kitap / Hüsn ü Aşk* ilişkisi çeşitli eleştirmenler tarafından açık bir biçimde gösterildiği için üzerinde daha fazla durmayı gereksiz görüyoruz [34].

Şeyh Galib ve eseri, Turan Oflazoğlu'nun da *III.Selim, Kılıç ve Ney* [35] ile *Güzellik ve Aşk* [36] adlı oyunlarında karşımıza çıkar. Galib, birinci oyunun kahramanlarından değilse de, çeşitli vesilelerle sözü edilir. İkinci oyun ise, *Hüsn ü Aşk*'a büyük ölçüde sadık kalınarak yazılmıştır.

IV

Yaklaşık yüz elli yıldır, geçmişle irtibatımızın kesilmesi için ne yapılması gerekiyorsa yapıldığı halde, Şeyh Galib'in ve onun şahsında divan şiirinin gösterdiği yaşama kudreti, inanılması güç bir hadisedir. Bu hadise, medeniyetlerin hiç bir zaman yok olmadıklarını, mutlaka bir şekilde varlıklarını devam ettirerek hiç umulmadık zamanlarda yeniden filiz verdiklerini gösteriyor, *Hüsn ü Aşk* gibi.

31 Halide Edip: *Döner Ayna*, İstanbul 1954, s.188

32 Bu konuda bk.Alaattin Karaca "Bir Yazarın Masalı: Kafdağının Ardında", *Milli Kültür*, Sayı 83, Nisan 1991. Ayrıca bk.Ahmet Kabaklı: Türk Edebiyatı, C.5, s.554

33 *Kara Kitap*, Can Yayınları, İstanbul 1990, s.339 vd.

34 Berna Moran "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", *Gösteri*, Mayıs 1991; Mustafa Ever "Adlar ve Kitaplar, Argos, Ağustos 1991

35 *III.Selim, Kılıç ve Ney*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983

36 *Güzellik ile Aşk* (Müzikli Oyun), Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1991

4

Divan

Galib maârifin de safâsı değer velî
Cânan vasfıdır hele aslı tagazzülün

Abdülkadir Karahan*

Hazreti Peygamber Övgüsünde Şeyh Galib'in İki Müseddesi Üzerine

Na't, Na't-ı Nebevî dediğimiz şiirler, hemen her bakımdan evrenin efendisi peygamberimiz Hz.Muhammed Mustafa'nın övgüsünü konu olarak işleyen şiirlerdir. Bu şiirlerde, onun büyüklüğüne duyulan hayranlık, her iki dünyada ondan ilgi niyazı, mahşer gününde şefaat etmesi dileği, üstün nitelikleri ve mucizeleri dile getirilir.

Allah'ın en sevgili kulu ve son kitaplı elçisinin övgüsünde en güzel, en etkili ve en ünlü kasideler, İslamiyet'te, ilkin sahabe-i kiramdan Hassan b.Sabit ve Ka'b b.Züheyr tarafından söylenmiştir. Asr-ı Saadet'te peygamberimizin sevip değerlendirdiği başka şairler de vardır: Ka'b b.Melik, Abdullah b.Revâha gibi.

Aruz vezninin değişik bahirleriyle ve genellikle kaside tarzında yazılan na't-ı şeriflerde, gazel, musammat, rubai, kıt'a gibi diğer nazım şekillerinin kullanıldığı da vakidir. Tekke şairlerimizde ilahi, halk şairlerinde de koşma biçiminde yazılmış na'tlere tesadüf edilir. Bu arada şunu da hatırlatmak isteriz: Na't yazanlara Na't-gû (Övgü söyleyen), cami, tekke ve medreselerde bu na'tleri okuyanlara da Na'than (Övgü okuyan) adı verilirdi. Na't, ayrıca klasik edebiyatımızda ve musikimizde belli bir form niteliği taşımaktadır.

Arap edebiyatında peygamber efendimizin övgüsünde yazılmış şiirlerin büyük yekuna ulaştığı malumdur. Biz bunlardan sadece şöhreti ve eski edebiyatımıza da tesiri bakımından büyük önem taşıyan *Kaside-i Bür'e* (Şifa kasidesi)'ye işaret etmekle yetineceğiz. İmam Busıri diye anılan Şerefeddin Muhammed b.Said'in bu kasidesi dilimize defalarca çevrilmiştir. Ka'b b.Züheyr'inkine ise *Kaside-i Bürde* (Hırka Kasidesi) denilmiştir.

Müslüman Türkler'in edebiyatında, Hazreti Peygamber övgüsündeki şiirler, özellikleri olan bir tür teşkil eder. Hemen her Müslüman şairin divanında -ve varsa mesnevi tarzındaki eserlerinde- kaside ve musammat gibi herhangi bir nazım şeklinde yazılmış bir na't mutlaka bulunur. Mesnevilerde ise özellikle Mirac Mucizesi yer alır. Şeyh Galib'in bildirimize konu olan müseddes şeklindeki nat'lerine

* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi'nden emekli–İSTANBUL

geçmeden, XIII.yüzyıldan beri na't yazan şairlerinden bazılarına isim olarak işaret etmek istiyoruz: Yunus Emre, Süleyman Çelebi, Şeyyad Hamza, Rûşenî, Ahmed Paşa, Necâtî, Fuzûlî, Muhibbî, Üftâde, Aziz Mahmud Hüdâî, Nef'î, Şeyhülislam Yahya, Nâilî-i Kadim, Nâbi, Nazim, Bursalı İsmail Hakkı, Enis Dede, Beliğ, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Nahîfiî Şeyh Galib, Enderunlu Vâsıf, Dertli, Şeyhülislam Ârif Hikmet, Şeyh Müştak, Ziya Paşa, Şeyh Esad, Mehmed Âkif Ersoy, Arif Nihat Asya vb.

Eski edebiyatımızın üslup sahibi, ince duygulu ve zengin muhayyileli son büyük şairi olan Şeyh Galib (1757-1799), birçok konuda olduğu gibi, Hazreti Peygamberi övmede de -meslektaşları arasında ön palanda yer alır. Na't-ı şerif yazanlardan hiç biri, Fuzûlî 'nin *su*, Nef'î'nin *söz* redifli kasideleri gibi birkaçı müstesna, Galib'in divanındaki *rûz ü şeb* redifli na't kadar etkili, sanatkârâne ve geniş ufuklusunu yazamamıştır.

Esasen Galib, edebiyatımızda en başarılı söz sanatkarı olarak temsil ettiği Sebk-i Hindî (Hint Üslubu) ile, sahasında gerçek bir şöhrete sahiptir. Onun şair olarak büyüklüğü, gerek kaside tarzında, gerekse asıl konumuzu teşkil eden müseddes tarzında vücuda getirdiği na't-ı şeriflerinde açıkça görülmektedir. Zaten o kendine olan güvenini birçok vesile ile ifade etmiştir. Şaheseri olan *Hüsn ü Aşk*'ın son taraflarındaki şu beyitler, kendine çok güvenen bir şairin söyleyebileceği cinstendir:

Tarz-ı selefe tekaddüm etdim
Bir başka lügat tekellüm etdim
....
Zannetme ki şöyle böyle bir söz
Gel sen dahi söyle böyle bir söz
.....
Gencînede resm-i nev gözetdim
Ben açdım o genci ben tüketdim

Şimdi Şeyh Galib'in H.1252'de Bulak'ta *Hüsn ü Aşk* ile birlikte basılan *Divan*'ında arka arkaya konulmuş iki müseddesi yorumlamaya çalışacağız. İki müseddes de tabii olarak aruz vezniyle yazılmıştır. İlki Hezec Bahrı'nın "mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün", ikincisi ise Remel Bahri'nın "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbı ile yazılmıştır. Şair vezne hakkıyla hakimdir.

Nazım şekli Mükerrer Müseddes'tir; altışar mısradan kurulu bentlerin son iki mısraları tekerrür etmektedir. Her dört mısra sonunda tekrarlanan beyit, o mısralara anlam bakımından uygun düşmekte ve hiç bir ek ve eklenti hissi vermemektedir. Kafiyeler de muntazamdır. Bir iki yerde tereddüde sebep olabilecek olan aynı kafiyenin arka arkaya tekrarı veya ahenk bakımından hafif bir ses farklılığı bile, sanatkarın konusuna, kelimelerine, onları kullanma yeteneğine söz yoktur. Yalnız, kendi zamanına göre tabii olan ifade, günümüz gençlerine ağdalı gelebilir. Alışılmamış veya az kullanılan kelime ve deyimlerin bulunuşu, ardarda gelen temlamaların anlamı biraz güçleştirmesi de kusur olarak düşünülmemelidir. XVIII.yüzyıl Türk şiirini temsil eden diğer birçok şaire göre, Galib'in bu müseddesteki dilini takdire layık görmek icabeder. Fakat *Divan*'ın baş tarafındaki "rûz u şeb" redifli na'tı ile bazı kaside, gazel ve musammatlarında dil ve uslubun biraz ağır olduğuna da işaret etmek yerinde olacaktır. Ancak bugünkü nesillerin anlamadığı kelime ve terkipleri eski edebiyatımızdan anlayanlar tarafından hiç de ağır sayılmazdı. Bugün de, çağdaşlarının eserleriyle karşılaştırılırsa Galib'in *Divan*'ı da, *Hüsn ü Aşk*'ı da dil bakımından pek külfetli sayılmaz.

Bu iki "na't"ta geçen iki sözün üzerinde bilhassa durup düşünmek icabeder: Bunlardan biri, ilk müseddeste (EK1) yer almış olan: "le amrüke" sözüdür. El-Hicr Suresi'nin 72. ayeti "Le amrüke innehüm..." (Habibim, Senin ebedi yâd-ı cemiline yemin ederim ki) diye başlar. Cenab-ı Hak, burada Resul-i Ekrem üzerine yemin ediyor ki, bu, peygamberimizin sonsuz mazhariyetine delildir.

İkinci müseddeste (EK 2), her bendin sonundaki iki mısradan birincisinde yer alan "çeşm-ı mazâga" sözü de En-Necm Suresi'nin 17. ayetine işarettir. Bu ayette mealen şöyle buyurulmaktadır: "(Peygamberin) gözü (gördüğünden) ağmadı, (onu) aşmadı da" (Ma zagal basaru ve mâ tagâ).

Belirtildiğine göre, burada Mirac gecesinde peygamber efendimizin gözünün maksudundan başkasına asla ağmadığı, onu şaşmadığıdır ki, gerek bu ayet gerekse ondan önceki ve sonraki ayetler, Hz.Muhammed Mustafa'nın kendiliğinden, kendi rey ve hevasından birşey söylemediğini, Mirac gecesinde (Cebrail'in ona) yaklaştığını, bir başka sefer de Sidretü'l-Münteha'nın yanında gördüğünü, özetle en yetkili müfessirlerin reyine nazaran, efendimizin, Mirac gecesinde Allahu Teala'yı müşahede mazhariyetine erdiğini göstermektedir. Böylece hiç bir peygambere nasip olmayan bizzat "rü'yetüllahı müşahade" imtiyazı, peygamberlerin en erdemlisi ve en mükemmeli olan Hazreti Muhammed'e bahşedilmiş olmaktadır.

Şair, birinci müseddeste peygamberlerin sultanı, övülme ile şereflendirilmiş

peygamber efendimizin çaresizlere, günahkârlara sığınak olduğunu söyleyip övgüler yağdırmakta ve onun Ahmed, Mahmud ve Muhammed isimlerini sayarak Allah'tan bize, doğrulanmış, yardım gören sultan olarak lütfedildiğini şakımaktadır. Her bentte Hazreti Peygamberin ayrı ayrı mümtazlığına değinilmektedir. Bu arada Hazreti Ebubekr, Ömer, Osman ve Ali'nin arkadaşları olduğu da hemen anılmaktadır. Ebediyet ikliminde hutebesinin okunduğuna, hükmünün Kıyamet Günü'nde geçerli olduğuna, yerde ve gökte mübarek adının anıldığına da işaret olunmaktadır. Ve herkesin şaşkın, nefsi korkusunda olduğu, asilerin, günahkarların perişanlık içinde çırpındığı o Mahşer Günü'nde şefaat düsturu ile meydanın ona ait olduğu da nazım ipliğine çekilmektedir. Ve sonuçta Şeyh Galib, ümidini kesmediğini, yeis ile, ah vah etmediğini, efendimizin kapısını koyup başka yere sığınma ihtiyacı duymadığını ve onun sayesinde hiç kimseye bakmak yaranmak ihtiyacında olmadığını da söylemeyi unutmaz.

İkinci müseddes de birincisi kadar güzel, etkili ve zevkle okunmaya ve üzerinde düşünmeye değer bir eserdir. Galib, kendisi sayesinde iman nurlarına kavuştuğunu söylediği Hazreti Peygamber'e hitapla başlar. Zaten şiirin ağı da efendimize hitap etrafında dönmektedir. Çünkü Galib, Peygamber Efendimiz'in lutfunu umarak sevinmektedir. Onun şefkatinin kemalinden afv aramaktadır. Gönlüne ve canına şifa beklediği efendisinin Miraç'ta Rüyet-i İlahi ile şereflenen gözlerine kurban olmayı arzulamakta, hasret içinde çırpınmayı kendisine layık görülmesini de istememektedir.

Şair övgülerine samimiyetle devam eder. Bu arada yine Mahşer Günü gelip de kendisinin gülerek ve bazan da ağlayarak gönlü perişan, dili nâlân ve göğsü sıkıntılı olduğu halde huzura çıktığında, bir bakışla kendisini sevindirmesini dilemektedir. Sonra Peygamber Efendimiz'e canının onu özlediğini söyler. İsyanına merhamet edilmesini, kendisine kızılmamasını yalvarır. Ve nihayet kendisinin - Galib- küstah, bütün işleri zararda ve günahkar olduğunu belirtip Esad mahlasını kullanarak efendimizin lutfunu esirgememesini niyaz eder. Ve der ki: "Sana övgüler okuyanın, cehennemde feryat ve figan etmesi yakışır mı? Özlem gözyaşları baştan aştı, hasta gönlüm de kan doldu".

İki müseddesde de göze çarpan Hz.Muhammed övgüsünün yanında Şeyh Galib'in (Esad) Mahşer Günü'nü düşünerek duyduğu asîlâne korku ve o günde şefaat talebidir.

Şiirler her bakımdan güzel ve etkileyicidir. Şairin geniş bir İslam kültürüne sahip olduğu, yaratılışındaki şiir ve sanat özellikleri dolayısıyla konusunu çok iyi işlediği, üzerinde durmak istediği noktaları iyi seçerek çok başarılı bir biçimde ifade ettiği rahatça söylenebilir. Bu şiirler, Galib'in şiir dehasının ve ifade kudretinin açık birer delilidir. Onun Hüsn ü Aşk'ın "Der beyân-ı sebeb-i te'lif" bölümünde

söylediği şu beyit, aynı zamanda kendisinin şiirde başardığı işin mahiyetini veciz bir üslupla ifade etmektedir:

Merd âna denir ki açe nev-râh
Erbâb-ı vükûfu ede âgâh

Gerçekten Şeyh Galip, klasik edebiyatımızın ufuklarında özelliği olan, yeni bir yol açan, özel uslup sahibi bir yıldız gibidir; aradan iki yüz yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ parlamaktadır.

Ek 1

Müseddes-i Na't-i Şerif-i Nebevi

Sultan-i rusül şâh-ı mümeccedsin efendim
Bîçârelere devlet-i sermedsin efendim
Dîvân-ı ilâhîde ser-âmedsin efendim
Menşûr-ı "le'amrük"le mü'eyyedsin efendim
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Tâbiş-dih-i ervâh-i mücerred güherindir
Maliş-geh-i ruhsar-i melek hak-i derindir
Âyîne-i dîdar-i tecellî nazarındır
Ebu Bekr, Ömer, Osman, Alî yarlarındır
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Hutben okunur minber-i iklîm-i bekada
Hükmün tutulur mahkeme-i rûz-i ceza'da
Gülbank-i kudûmun çekilir Arş-i Hudâ'da
Esmâ-i şerîfin anılır arz u semâda
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Ol dem ki velîlerle nebîler kala hayrân
Nefsî deyu dehşetle kopa cümleden efgân
Ye'siyle usatın ola ahvâli perîşân

Destûr-i şefâatle senindir yine meydân
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Bir gün ki dalıp bahr-i gama fikrete gitdim
İlden yitürüp kendimi bî-hudluğa yetdim
İsyânım anıp âkıbetimden hazer etdim
Bu matlaı yâd eyledi bir seyyid işitdim
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Ümmîddeyiz ye's ile âh eylemeyiz biz
Sermâye-i îmanı tebah eylemeyiz biz
Bâbın koyup ağyâra penâh eylemeyiz biz
Bir kimseye sâyende nigâh eylemeyiz biz
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Bî-çâredir ümmetlerin isyânına bakma
Dest-i red urup kasret ile dûzaha kakma
Rahm eyle amân âteş-i hicrânına yakma
Ez cümle kulun Gâlib-i pür-cürmü bırakma
Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed'sin efendim
Hakdan bize sultân-ı mü'eyyedsin efendim.

Ek 2

Na't-ı Şerif-i Müseddes

Ey yüzünden mazhar-i envâr-i îman olduğum
Ey edüp ümmîd-i lutfun şâd u handân olduğum
Ey kemâl-i şefkatindan afv-cûyân olduğum
Ey ki derdinden şifâ-bahş-i dil ü cân olduğum
Ey ki tîğ-i çeşm-i mâzâgına kurbân olduğum
Görme lâyık hûn-i hasret içre galtân olduğum

Gurre-i îd-i şeref destinde şemşîr-i celîl
Lîk eyler âb-u Hızr-i câvidânı selsebîl
Teşnedir bî-şüphe bu zebh u fedâya Cebreîl
Canı vermek sana can-bahş olmağa bi'llâh delîl
Ey ki tîğ-i çeşm-i mâzâgına kurbân olduğum
Görme lâyık hûn-i hasret içre galtân olduğum

Rûz-i haşr olup yarın geldikde bu hâl üzre ben
Gâh güle gâh ağlaya bî-ihtiyâr elbet gören
Dil peşîmân u zebân nâlân u sîne pür-mihen
Bir nigehle ol zamân şâd eyle bu nâçârı sen
Ey ki tîğ-i çeşm-i mâzâgına kurbân olduğum
Görme lâyık hûn-i hasret içre galtân olduğum

Can seni özler heva gâlib gönül vahşet-taleb
Dost efsûs oldu bu hayretle bana rûz u şeb
Cürm ile oldum huzûr-i devletinde bî-edeb
Rahm kıl isyânıma edüp nazar etme gazap
Ey ki tîğ-i çeşm-i mâzâgına kurbân olduğum
Görme lâyık hûn-i hasret içre galtân olduğum

Gerçi küstâh u günehkâr u heme kârı ziyân
Es'ad'ından zerre-i lutfun dirîğ etme amân
Na't-hânındır sezâ mı ede dûzahta figân
Eşk-i hasret baştan aştı hasta gönlüm doldu kan
Ey ki tîğ-i çeşm-i mâzâgına kurbân olduğum
Görme lâyık hûn-i hasret içre galtân olduğum

İskender Pala*

Galib Vardur Şeyh Galib'den İçeru

Şeyh Galib (1757-1799) Divanı'nın musammatlar bölümü sonunda 11 adet küçük mesnevî mevcuttur. Bunlardan sekiz adedini, tarikat endişesiyle dramatize edilmiş küçük hikâyeler oluşturur. Bu didaktik hikâye-mesnevîlerde Galib Dede'nin sanatını, olduğundan farklı bir perspektifte müşahade ederiz.

Hikâyeler külfetsiz bir dil ve tasannua kaçmayan bir anlatıma sahiptir. Muhatabın anlayamayacağı ne edebî sanatlar, ne ince hayâller, ne de girift düşünceler vardır. Genelde bir sanat kaygusundan vâreste, *toplum için sanat* prensibine yaklaşan anlatıma sahip bu hikâyelerde, XVIII. asrın *orta insan* tipine ve *kara budun* avama yönelik bir bilgilendirme gayesi sezilir.

Çalışmamızın sonunda daha detaylı bir incelemeye tabi tutulacak olan hikâyeler, sırasıyla şu başlıkları ve ana düşünceleri taşırlar:

1. *Hikâyet-i bülbül ü ta'rîz-i kaz:* Zahire bakıp hüküm vermenin yanlış olduğuna ve tasavvuftaki makam sahiplerini değerlendirirken titiz davranılmasına dairdir.

2. *Hikâye-i Mahmûd-ı Gaznevî :* İlahi aşk yoluna girmiş kişilerin manevî zenginlik ve kemâl uğrunda, başlangıçta ısrarlı davranmaları gerektiğine; sonraları da bunu zevkli bir alışkanlığa dönüştürmelerine dairdir.

3. *Hikâye-i Leylî vü Mecnûn :* Ünlü aşık Kays'ın, Leyla'dan Mevlâ'ya uzanan aşkı çerçevesinde âşık-maşûk, mürid-mürşid ilişkisinin nasıl yürütülmesi gerektiğine dairdir.

4. *Hikâyet-i Hazret-i Mevlânâ bâ Muinüddin Pervâne:* Kibir ve gururun kötülüğüne, bir an evvel bu huyların terkine ve Mevlânâ'nın manevî makamlardaki yüceliğine dairdir.

5. *Hikâyet-i Hazret-i Mevlânâ bâ mürid:* Bir gönülde iki sevda olamayacağına; mânâ sultanı olmak isteyenlerin maddi saltanatı terketmeleri gerektiğine, hubb-ı dünyayı gönülden silip atmaya dairdir.

6. *Hikâyet-i Bû Hafz-ı Haddâd bâ Şiblî :* Dostluklarda ve ikili münasebet-

* Doç. Dr., Tarihî Deniz Arşivi Müdürü-İSTANBUL

lerde teklif ve tekellüfün terkine, yapılan her işin Allah rızası gözetilerek yapılması gerektiğine dairdir.

7. *Hikâyet-i seyyâh-ı meşhûr bâ Attâr :* Tasavvuf yolunun her türlü kötü gidişâttan emin olduğuna, bu yola girenlerin korku çekmeyeceklerine dairdir.

8. *Hikâyet-i Bâyezid-i Bistami:* Aşkın bir nasib işi olduğuna, nasipsiz olanların hiç bir kapıdan içeri giremeyeceklerine ve dervişliğe soyunmanın manevî değerine dairdir.

Bütün bu hikâyelerde Şeyh Gâlib'in yapmak istediği şey, abâ-pûş olmuş sıradan bir post-nişinin yapmak istediğinden farklı bir şey değildir.

İmdi, bir fikre hizmet bâbında fevkalâde bir gayretle çalışan Şeyh Galib'in bu gayretinin sınırlarını tespit için sözkonusu hikâyeler ekseninde küçük bir değerlendirme yapmak ve ancak ondan sonra hikâyeleri tasavvufî ve edebî açıdan tahlil etmek yerinde olacaktır:

Dünyadaki ilk nefesini bir Mevlevî muhitinde alıp yine bir Mevlevîhânenin postnişîni olarak son nefesini veren Galib Dede'nin bu iki nefeslik kısa ömrünü tamamen Mevleviliğe hasrettiğini söylemek mümkündür. O, daha Konya'da Mevlânâ dergahına gidip çileye soyunduğu genç yaşında babasının geri dön çağrısına cevaben yazdığı mektupta "Hazret-i pîr-i destgîr kuddise sırrahu'l-hatîr efendimizin (....) dergâh-ı meâlî-penâhlarına ilticâ ve bu vesîle-i cemîle ile dil-hâh-ı âşıkânem üzere i'tilâya şitâbım, harekât-ı ihtiyâriyyeden değil cezebât-ı ıztırâriyyeden addolunmağa layık ve şimdiye kadar geçirdiğim hâllerin kâffesine faik bir tecelli-i garib oldu. Beni oradan aldılar, daha doğrusu beni benden aldılar." der.[1]

Şeyh Galib, Türk edebiyatının en müstesna şairlerinden biridir. Ama hiç bir zaman Mevlevîliğin dışında bir şair değildir. Nitekim adı mutlaka ya "Şeyh" yahut da "Dede" lakabıyla birlikte anılır. Bunun sebebi, onu "Galib" mahlaslı diğer divan şairlerinden (msl. Leskofçalı Galib) tefrik değil; Mevlevîlikten ayrı düşünülemeyen kişiliğini teslimdir. Yani Şeyh Galib yahut Galib Dede, en son büyük Divan şairi olmak yanında Mevlevîliğin bütün zamanları içindeki en büyük Mevlevî şairidir (Celaleddîn-i Rumî de şairdi; ama o Mevlevî değil bizzat Mevlânâ idi).

Şeyh Galib'in zamanındaki şiir kültür ve altyapısı, bir önceki çağın iki üstad şairine kapılanmış gibidir. Hemen her şair ya Nâbî'nin ya da Nedîm'in etkisinde

1. *Muhammed Muzaffer Mecmuası* (Nşr. Muallim Naci) s.20, İstanbul, 1306

eser veriyor; her klasik sanatta olduğu gibi *üstadı taklid* ile vakit geçiriyordu. Birbirlerine nazîreler de yazmasalar, Şeyh Galib'in muasırlarından şiir soluğu gelmeyecek sanılır. Onun diğerlerinden bir farkı, mümkün olduğunca çok çeşitte nazım şekillerini denemiş olması, yani edebî bir arayış ile edebî telakkiler zincirini kırmaya çalışan (bizce tardiyyeleri ile bahr-i tavîli de bu tür çabalarının sonucudur) *değişiklik yanlısı karaktere* sahip olmasıdır.

Bizim sözkonusu edeceğimiz küçük mesnevileri işte bu çeşitliliğin verimleridir. Galib'in muasırlarına nazaran ikinci bir özelliği de hikâye anlatım ve üslubunda gösterdiği fevkalade başarıdır. *Hüsn ü Aşk*'a ilaveten, sözkonusu edeceğimiz küçük mesnevîler, böyle bir kabiliyetin ürünleridir. Ancak ne var ki bu küçük şiirlerde karşılaştığımız ve tanıdığımız şair ile, hakkında yaygın kanaatlerle hükümler verilen ünlü divan şairi Şeyh Galib arasında uçurumlar derecesinde farklar göze çarpar.

Bir defa, Şeyh Galib'in şiiri, derin hayal örgüsüyle yoğrulmuş olup fazla terkiplidir (Sebk-i Hindi). Oysa kendisi *fikir olarak sadelik taraflısıdır* ve hatta Nabi'yi bile, dilinin külfetli olmasından dolayı muâheze etmektedir. Bu yönüyle sözkonusu hikâyelerinde kendi fikrine de ihanet eden şair, sadelik yanlısı olma iddiasına sadık görünür. Yani mesnevîlerin dili, diğer şiirlerine nazaran pek sadedir. Bunun en önemli sebebi de didaktizm gayesiyle yazılmış olmalarıdır. Bu açıdan bakıldığında şairin, Divan edebiyatı özelliklerinden sıyrılmış, *toplum için sanat* gayesiyle yazan bir kişiliğe büründüğü görülür.

İkinci olarak, sanat kaygısını, *muhakkak bir yenilik yapma* arzusuna dönüştürmesinin sonucu olarak bu hikâyelerde mücerredden kurtulmuş bir toplumsal öğreti endişesi güdülmüştür. Bu da onu, örnekleri ta *Kelile ve Dimne*'ye dayanan, ama Divan şairlerince fazla itibar edilmemiş fabl türü hikâyelere yöneltir. Meselâ *"Bülbül ile Kaz"* hikâyesinde bu kaygu sezilir.

Üçüncü olarak Galib, ömrü boyunca bir *yüksek sanatkâr gururu* taşımış bir şairdir. Hâlbuki sözkonusu hikâyelerde bu gururunu bizzat isteyerek ve severek yine kendisi kırmıştır. Bu açıdan bakıldığında onu bir tarîkat adamı, bir mürşid olarak görür ve *sanatını fikrinin emrine vermiş bir şair*le karşılaşırız. İçinde büyüyüp yetiştiği tasavvuf muhitinin ve yüklendiği misyonun gereğini ancak bu yolla tatbik etmesinde, haddızâtında sanatı adına hiç bir nakîsa sözkonusu olamaz. O, bir yandan şiirde haleflerine benzememek gibi bir endişe taşırken; diğer yandan tasavvufta haleflerine ittiba etmeyi vazife telakki eylemiştir.

Son olarak Şeyh Galib, başlangıçtan bu yana tasavvuf akîdelerini yaymak hususunda ihtiyaca cevap veren Divan şiirini, talîmî ideolojisine âlet ederken bir

tür *neo-mistisizm* geliştiriyor, bütün eserlerinde bu yeniliğe sıkı sıkıya bağlı kalıyordu. Oysa bu küçük mesnevilerinde tasavvufî doğmalar üzerine geliştirdiği bilgelik doktrini, spekülatif düşünce sisteminden ziyade hikmete dayalı intüitif (hadisî) bir telkine yenik düşer. Bunda İlahî vahyin, Nebevî sünnetin ve evrensel hikmetin, bir şeyh-şair zihninde çakan şimşekleri rol oynar. Ya şair, ya şeyh olmak zorunda kalmayarak; hem şair hem şeyh olmanın dezavantajını bu hikâyelerinde daima hissederiz. Nitekim onun mensur eserlerinde de bu endişe sezilir. *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*de, seçilmiş Mesnevî beyitlerini şerheden Galib; *Sohbetü"s-Sâfiyye*de de Mevlevî âdâb ve erkânını kaleme alır. Bunlar, onun sanatkârlık birikim ve endişesiyle yoğrulmuş şeyh tarafının zorlamalarıdır.

Galib, bazı hayat sahnelerini tasavvufî anekdotlar kalıbına sokup küçük mesnevîlerini oluştururken bizce bir tek gayesi olabilirdi: *Edep ve Terbiye...* Onun dünyasında edeb ve terbiye, şeriat ve tarikata uygun yaşamaktan ibarettir. "Tarîkat edebi, mürîdin, şeyhinin sözlerinden dışarı çıkmamasıdır. Sâlik, tarikata girerken baş eğip teslim olur. Tarîkatın esası teslîmiyettir. Derviş ancak pîrine teslim olmakla kurtuluş yolu bulur. Edeb sözüne Allah'a, Peygamber'e, ashâba, şeyhlere, âlimlere, kısaca bütün insanlara hürmet dahildir. Dar anlamında edeb, şeyh mertebesinde olanlara hizmet etmek ve iradeyi vermek, henüz şeyhliğe ermemişlerle sohbet etmek demektir."[2] Hikâyeler, dikkatle incelendiğinde onun bu hususta ne denli duyarlı olduğu hemen görülecektir. Söylediği örnek davranışlar, müridlerine yol gösterir tarzdadır. Bu açıdan bakıldığında sözkonusu hikâyelerde apaçık bir sembolizm görülmektedir. Gerçi onun şiirleri genelinde ve özellikle *Hüsn ü Aşk*'ta derin bir sembolizm zaten vardır; ama bu hikâyelerdeki sembolizm, mecazlı, istiâreli bir semboller dünyası değil, Divân edebiyatının değişmez kadrosu dışında tecrübî hâdisâtın mürîd eğitimine yönelik sembolize tavrıdır.

*"Hüsn ü Aşk'ta biraz İbn Sinâ'nın Risâletü't-Tayr'ının, daha fazla da Şihâbüddîn-i Sühreverdî'nin Mûnisü'l-Uşşâk'ının tesiri var."*dı.[3] Bu bize, onun sufî eserlerini okuduğunu, onlardan kendi işine yarayacak hikâyeler çıkardığını açıklıyor. Küçük mesnevîlerinde ise bu gayretin devamını buluruz. Zira anlattığı hikâyeler, ilerde de görüleceği gibi, gerek yazılı kaynaklarda; gerekse şifahi tasavvuf geleneğinde yer edinmiş anekdotlardır. Galib'in yaptığı, bu hikâyeleri nazım kalıbına dökmek, *şiirin evrensel gücünden istifade ile müntesiplerinin irşadına yardımcı olmak;* akılda kalıcılığı, zihinde tahatturu sağlamaktır. Bunda da başvurduğu sistem, yine bir nevi sembolizmdir. Haddizatında onun edebî mesleği olan

2. Bkz. Yüksel, Sedit (Dr), *Şeyh Galib*, s. 35, Ankara, 1963
3. Bkz. Gölpınarlı, A., *Şeyh Galib Divanından Seçmeler*, s. 109, İstanbul, 1971.

Sebk-i Hindî'de bunun izleri zaten mevcuttur. "Sebk-i Hindî'yi batıdaki edebî ekollerle karşılaştırırsak, onda önce mübhemiyyeti ön planda tutan *sembolizmi*, sonra hissî tarafıyla dikkati çeken *romantizmi* ve dış alandaki görüntüleri kendine göre mânâlandıran *empresyonizmi* buluruz." [4] Galib, küçük hikâyelerinde bütün bu kuralların dışında olarak basit bir semboller âleminde kalır. Yani *sanatkâr kişiliği yerine lider kişiliğini* ön plana çıkararak misyonunu tatbik eder. Bu hikâyelerin bazılarında biz onun edebi kişiliğini tanımakta zorluk çekeriz. Karşımızda bambaşka bir Galib vardır. Ezcümle, eğer tabiri caizse "Galib vardur Şeyh Galib'den içeru".

Bütün bunların ışığında, külfetsiz bir dilden, tasannua kaçmayan bir anlatımdan herkesin anlayamayacağı edebî sanat ve inceliklerden, derin hayallerden ve yüce fikirler söyleme kaygusundan vareste hikâyelerimizi özetlemeye geçebilir ve bir misyon adamı olarak Galib Dede'nin yeni çehresini tanımaya başlayabiliriz.

İlk hikâye[5] zâhire bakıp hüküm vermenin yanlışlığını ve aşkın bâtında tecelli ettiğini vurgulayan bir fabldır. Hikâyet-i bülbül ü ta'rîz-i kaz başlığını taşır ve 47 beyitten oluşur. Hikâyeye göre bülbül bir seher gül dalına konup şeydalanıyor ve uzun uzun şakıyor. Âdetince, tarihin en kadîm aşkını terennüm ediyor. Öyle ki çırpınışları esnasında gülün dikeni onu yaralıyor ve gagası gül renginde kanlara batıyor. Uzaktan bu âvâzı ve çığlıkları duyup hâle muttali olan bir kaz, evvela uzun uzun bülbülü seyrediyor. Onun gül yaprağına bu kadar tutkun oluşunun hikmetini anlamak istiyor. Hemen bir gül fidanına yaklaşıp gülün yaprağından birkaç ısırık tadıyor. Bakıyor ki hiç de öyle uğruna feryad koparılacak kadar tatlı ve lezzetli bir nesne değil. Bülbüle acıyor ve bunca çırpınışın boşa olduğuna karar verip onu ahmaklıkla ve ağzının tadını bilmemekle suçluyor. Bu sırada kazın bu kazca yaklaşımını gören birisi, açıyor ağzını, yumuyor gözünü; kazın cehaletine, hamâkatına veryansın ediyor. Sonra da hikmet ve felsefe vadisinde bir şerh döşeniyor. Gülün ne mübarek bir çiçek olduğunu, bülbülün âvâzında ne hikmetler bulunduğunu sayıp döküyor. Kazı, zahirî hüküm veren bir cahil olarak görüp, aşkın batınî yönünü şerh ediyor. Elbette kaz dimağının güldeki hassaları anlayamayacağını, hele bülbülün nağmelerindeki ilâhî işaretleri kaldıramayacağını söylüyor. Aşkın, musıkînin, cezbenin ve coşku'nun mahiyetini tarif ediyor. Kaz bütün bunları duyunca gerçeği görüp hata ettiğini anlıyor ve artık ne zaman bülbüle itiraz eden bir kuş veya bir hayvan görse onu susturmayı bir görev sayıyor. Garib olan o ki, bütün bu olanlardan, bülbülün hiç haberi olmuyor, belki hâlâ da kazların bu kazlıklarından habersizdir.

4. Bkz. Alparslan, Ali (Prof. Dr.), *Şeyh Galib*, s. 13 vd. Ankara, 1988

5 Bkz. Alparslan, Ali (Prof.Dr.), Şeyh Galib, s.13 vd.Ankara, 1988(5) İncelememizde divanın latin harfli çevirisi kullanılmış. Metinler Arap harfli orijinallerinden de kontrol edilmiştir. (bkz. Kalkışım, Muhsin (Dr.), Şeyh Galib Divanı, s.223-244 (Arap harfli metinler için bkz. a.e. tıpkıbasım, s.110-120 Ankara,1994

Galib hikâyenin sonucunu şöyle bağlıyor:

Bilen ol hâleti dîvânelerdir
Edenler güft ü gû bîgânelerdir

***

İkinci mesnevî Hikâye-i Mahmud-ı Gaznevî başlığını taşır. Toplam 29 beyittir. İnsanların bir davranış biçimini tekrar ede ede nasıl onu bir huy ve hayat sistemi haline getirdiklerine, dolayısıyla tasavvuf yolundaki insanların belli âdâb ve erkânı, terbiye ve edebe dönüştürmelerine dairdir:

Gazneli Mahmud, ihtişamlı sarayının terasına çıkıp her seher güneşin doğuşunu seyreder, zikir ve tesbihte olurmuş. Meğer yakında bir yerde sarayın çöplüğü varmış. Bir ihtiyar her sabah gelir o çöplüğü eşeleyip bir şeyler arar, bulabildiklerinden işine yarayanları alır gidermiş. Gazneli Mahmud bu işe şaşırıp Ayaz'a demiş ki:

- Doğrusu şu ihtiyarın yaptığına bir mânâ verememekteyim; acaba ihtiyacından mı, yoksa pespâyeliğinden mi burada eşinmektedir?

Adamı imtihan ve durumu anlamak için bir çare düşünmüşler. Ertesi sabah erkenden Ayaz, çöplüğe gidip irice bir inci bırakmış. İhtiyar gelip de inciyi bulunca çılgınca sevinmiş, kendisine göre bağırıp çağırarak gülüp oynamış. Mahmud ile Ayaz bu hâli görüp adamın ihtiyaçtan dolayı buraya geldiğine karar vermişler ve meraktan kurtulmuşlar. Hatta ihtiyarın sevinmesinden mutluluk ve iyilik yapmanın gönül huzurunu duymuşlar.

Ama o da ne? Ertesi sabah adam yine o çöplükte. Mahmud bu aç gözlülüğe öfkelenip hemen ihtiyarı huzuruna çağırtmış:

- Bre nankör, bre nâbekâr! Dün bir inci buldun ki sana bir yıl yeterdi. Niçin yine çöplüktesin? Cevap:

- Hünkârım! Ben çöplük karıştırmaktan zengin oldum. Buraya gelişim ihtiyaçtan değil alışkanlıktandır. Ben böyle avunup gönlümü hoş eylerim. Bu çöplükler sebebiyle zengin olduğumdan oraları dolaştıkça içim açılır, gelmeden edemem. Nitekim "Bulanlar rütbe-i hâs u kemâli/ Bırakmaz hizmet-i ashâb-ı hâli" demişler.

Galib, aşk yolunda olan müridlerin de böyle olduklarını, kemâl ve zenginlik kesbedilen yer, çöplük bile olsa terkedilemezken, manevî kemâl ve zenginlik yurdu sayılan Mevlevîhânenin çokca müntesibinin olmasına şaşılmaması gerektiğini vurgular.

***

Bir sonraki hikâye, Leylâ ile Mecnun'a dairdir. 18 beyitlik kısa bir mesnevidir. Müridlere cesaret, emniyet ve metânet telkini maksadıyla kaleme alınmıştır. Hadise özetle şudur:

Mecnûn, Necd çöllerine düşüp Leylâ'nın aşkından yanıp yakılmakta, adı efsaneye dönüşmektedir. Gel zaman, git zaman, Leylâ'dan Mevlâ'ya bir yol açılmış ve Mecnûn Leylâ adını anmaz olmuştur. Leylâ ise Kays tarafından artık adının anılmaz oluşuna pek içerlemiş öfkelenmiş ve,

Demiş etdimse feryâdı ferâmûş
Gerekmez bana artık gûş u mengûş

Perîşan olmanı edip tahayyül
Seninçin şânelenmişdir bu kâkül

Bu sûretler seninçin rû-nümadır
Nazar âyîneye sanma sanadır

Hemân yan ağla Mevlâ'yı seversen
Koma feryâdı Leylâ'yı seversen

Ardından da şöyle haykırmış:

-Ey koca âşık! Eğer sen feryâdı unuttuysan, bana artık kulak gerekmez. Sen perişan olsan da benim için feryâdı bırakma, eski hâle devam et!

Galib hikâyeyi burada bitirip şöyle bir izah getiriyor: Âşık olunan da âşık olan kadar acı ve eleme talip sayılır. Aşk odu önce mâşuka andan âşıka düşermiş. Yeter ki âşık, aşkında ısrar etsin.

***

Galib, 19 beyitlik müteakip mesnevîsine Hikâyet-i Hz. Mevlânâ ba Muînüddin Pervâne başlığını koymuştur: Yer Konya. Selçuklu sultanlarının bile Mevlânâ'yı ziyarete geldikleri dönemler. Vezir Muînüddin Pervâne de pîr eşiğine devam edenlerden. Ancak bir gün Mevlânâ onu fazlaca bekletmiş kapısında. Pervâne bu işe pek içerleyerek demiş ki; "Ben koca bir vezirim. Kibirli bir şeyhin ayağına gitmek ne hâcet!" O günden tezi yok, Mevlânâ canibinden elini eteğini çekmiş. Aradan çok geçmeden, Karaman'da ayaklanma baş göstermiş. Muînüddin

hem tahtı, hem hayatını tehlikede görüp Mevlânâ'ya istimdada gelmiş. Olup biteni tezekkür etmişler, sonra:

Buyurmuş hazret-i Monlâ vezîre
Ne lâzım sû-i zann etmek fakîre

Bu bâbın seddine meşgûl idim ben
Ayak çekdikde fürce buldu düşmen

Nümâyânken katında kâr u bârım
Sanırsın kibr ola hâşâ şikârım

Kıyâs-ı nefs edip sen etme pinhân
Değildir serserî tavr-ı azîzân

Galib Dede hikâyenin gerisine bakmıyor. Meramını yalnız bir beyitle anlatıyor:

Gubâr erdirme rûy-ı ibtihâle
Ayak çekdirme Gâlib ehl-i hâle

Anlaşılan o ki şeyhlik kolay değil. Herkesin dimağına uygun şerbet vermeyi gerektiriyor. Zâhiren görünen ile aslen yapılanın birbirini tutmaması durumunda, ehl-i hâle zarar gelmezse de ehl-i dünya bundan fitne çıkartabilir.

Bu rivayet, muhataba direkt olarak bir ders vermek yerine Hazret-i Pîr'in ululuğunu telkin esasına dayanmaktadır. Kısmen tarihî gerçeklere uygun olan hikâye, Mevlânâ çağının kafakağıdı sayabileceğimiz Eflakî menakıbında yer almamıştır. Maamafih Muînüddin Pervâne'nin Mevlânâ'ya gücenikliğin dair bir menkıbe kayıtlı ise de Galib'in anlattığı sebep ve sonuçtan uzaktır.[6]

***

Bir sonraki mesnevide yine Mevlânâ konu edilmiştir. 20 beyit olup bir müridin hikâyesini anlatır:

Mevlânâ'nın Konya'da gönülleri fethettiği, çevresine herkesin toplandığı zamanlarda, hali vakti yerinde bir kişi de bütün malını mülkünü Hak yoluna dağıtıp dervişliğe soyunmuş. Dünya nimetlerini terketmek kolay; illa ki şeytanı da terke-

6 bkz. Ahmed Eflaki dede, Arifler in Menkıbeleri (Menakıbü'l Arifin) (terc. Prof.Dr.T.Yazıcı), c.I, s.278-279, İstanbul, 1973

debilmek lazım: Gel zaman, git zaman, şeytan bu zavallıyı vesveseye düşürmüş. Adamcık:

Ki vardı hayli kâr u bâr u mâlim
Neden düşdüm bu kâra n'oldu hâlim

Nasıl düşdü yolum dervişler ile
Ne kaybım var benim bu işler ile

demeye başlamış. Bu sözler Hz.Pîr'in kulağına gidince pek üzülmüş. Bir çare düşünürken, eşiğine koşumlu bir at ile 1000 filori dolu bir kese hediye gelmiş. Mevlânâ bunun üzerine;

- Alınız, demiş. Bu at ile bu parayı o can'a götürününz. Bu ata binip altınlar ile de pazar eylesin; meclisimizden ayak çeksin. Hâli bize bıraksın; malı alsın gitsin.

Galib Dede hikâyenin devamında madde ile mânâ kazancını karşılaştırarak dervişliğin erdemlerinden bahseder ve şöyle der:

Fakrdır bînevâlar kârıdır bu
Dönersen dön rızâ bâzârıdır bu

Mürid sonunda yaptığına pişman olur. Gönlünden cümle endişe ve teşvişleri atıp Mevlânâ kapısına sağlam bağlanır.

Galib burada madde ile mânânın mukayesesini yapar ve mânâya sahip olanların maddeye tasarrufta ne derece zengin ve kabiliyetli olduklarını değerlendirir. Eğer müridin gönlüne şüphe gelirse bu hikâyenin teskin edici ve yol gösterici olacağı şüphesizdir. Ayrıca hikâye Mevlânâ hazretlerinin yüceliğine de delalet etmektedir.

Biz bu hikâyeyi de menakıp kitaplarında bulamadık. Bundan şu sonucu çıkarmak mümkündür. Galib Dede, menakıp kitaplarındaki hikâyeleri yeniden yazmak veya tekrar etmek yerine, sözlü rivayetleri yazmayı tercih etmiş ve yine farklı olmak, değişiklik gibi sanatının özelliklerini tatbik etmiştir. Böylece hem üstadlarına saygı göstermiş, hem de mütemmim bilgiyi yazıya geçirmekle misyonunu yerine getirmiştir. Ancak bu tür rivayetlerin ve bilhassa bu sonuncunun bilahare teşekkül etmiş ve hatta yakıştırılmış olma ihtimali de vardır. Zira eğer böyle bir keramet Mevlânâ'dan zuhûr etmiş olsaydı, herhalde menakıp kitapları bunu kayde-

derlerdi. İhtimal ki başka bir şeyhih başından geçen böyle bir hadise Mevlânâ'ya maledilmiştir. Gerçi Galib böyle bir rivayetin sıhhatini mutlaka araştıracak derecede bilimsel bir duyarlılık sahibidir; ama sözlü gelenekte yaşayan böyle bir hikâyenin müridlerin dünyevî isteklerini büyük ölçüde dizginleyeceği de âşikârdır. O hâlde bunu nazmen söylemekte bir beis görmemiş de olabilir. Bu da bizi, Galib'in şiir yönüne değil, şeyh yönüne ulaştırır. Müridi tekkeye bağlayacak bir hikâyeyi yazmak, sanat ve ilim adamından ziyade şeyh ve mürşidin kârıdır.

***

Bir sonraki mesnevî, ünlü sufîlerden Haddâd ile Şiblî arasındaki bir hadiseyi konu almaktadır. 25 beyitlik hikâye söyledir:

Günlerden bir gün Hafs-ı Haddâd'ın Bağdat'a yolu düşer. Cüneyd ile sohbetler edip Şiblî'de misafir olur. Şiblî ona her akşam tatlı helva ikram eder. Misafirlik tam dört ay sürer ve her gün aynı şekilde izzet ü ikrâm edilir. Haddâcl bundan oldukça sıkılmış olmalı ki Bağdad'a dönerken,

Demiş Şıblî'ye kim kârından hayr et
Nişâbur'a gelip ikrâmı seyr et

Tarîkâtda odur kim mîzbânî
Giderken gitmesin senden girânî

Hafif olsun tekellüfsüzce tavrın
Beraber tut ki gitsin ya otursun

Ertesi yıl Şiblî de Nişâbur'a gider. Kırk adet yârânı da yanındadır. Haddâd onları karşılar ve ağırlar. O günün akşamı olunca kırk adet mum yaktırır ve ayrıca kendisi de bir mum yakar. Şiblî,

- Bu senin yaptığın tekellüf değil midir? deyince Haddâd,

- Haydi, der hızla üfle, bu mumları söndür, o hâlde!

Şiblî ne kadar üflerse de mumların hiçbirini söndüremez. Sohbet uzayıp sabaha erişildiğinde yalnızca Haddâd'ın kendisi için yaktığı mum sönmüştür. O zaman Haddâd şöyle buyurur;

- Ey aziz dost!

Benim mum yakdığım Allah içindir
Ne Şiblî vü ne şâhenşâh içindir

Hulûsum vermedi Allah bâde
Fakat kendi çerağımnuş ziyâde

Hudândadır çü mihmân eyledim cûd
Tekellüfsüzce etdim bezl-i mevcûd

Bununla demek ister ki:

- Siz bana konuk geldiniz. Konuğu Allah verir. Ben her biriniz için bir mum uyandırdım. Onun içindir ki sen, Hak uğruna yanan mumları söndüremedin. Yalnızca kendim için yaktığım mum söndü. Sen Bağdat'ta ne ettinse benim hatırım için ettin. Ben ki ne ettimse Hak için ettim; tekellüf değildir.

İşte bu bir örnek davranış tarzıdır. Müridlerin buradan alacakları dersler vardır. Bir kerre, her işte Allah rızası gözetmek. Sonra, Allah'ın nimetlerini yerli yerince kullanmak ve tekellüften kaçınmak. Dergâhta herkesin kendi evindeymiş gibi davranması. Dostluk, yakınlık vs... Hikâye, Tezkiretü'l Evliyâ'da aynı şekilde geçer.[7] Galib'in şairlikten öte bir tarikat adamı olduğu, bu tür eserleri tezkîr ü tezekküründe daha bariz bir şekilde kendini gösterir.

Galib'in kısa mesnevîleri içerisinde şairlik yönünün, şeyhlik yönüyle imtizac ettiği, yahut bizim öyle değerlendirdiğimiz bir tek hikâyesi mevcuttur. Hikâye Feridüddin-i Attâr'dan tercüme olup bir seyyahın başından geçenleri konu alır. Şair bu hikâyede Attâr ile adeta sanat yarışına girişir. Tercüme ile te'lif birbirleriyle yarışır gibidir. Hikâye 55 beyittir. Bunun 21 beyiti hikâye kahramanının tasvirine ayrılmış olup hayatın içinden ses veren nefis bir anlatımdır. İşte bir pasaj:

Ki vardı bir zaman bir merd-i seyyâh
Gezer âlemleri mânend-i ervâh
....
Bürehne-pâ vü huşk-endâm u sad-çâk
Tamarlardan mürekkeb hem çü misvâk
....

7 bkz. Feridüddin-i Attar, Tezkiretü'l evliya (Hzl.M.Sami), s.139, II.Basım, istanbul, 1984

Dolaşmış Çîn ü Maçîn ü Hıtâ'yı
Bütün gözden geçirmiş Mâverâ'yı

Düşüp sahrâlara mânend-i Mecnûn
Komamış gezmedik bir deşt ü hâmûn

Geçirmiş rûzigârın gûne gûne
Geyinmiş her kumaşdan bir nümûne

Seyâhat eylemiş sahrâ vü çölde
Sabâhat eylemiş deryâ vü gölde

Olup ferrâş deyr-i Sûmenât'a
Nedim olmuş şeh-i Mısr ü Herat'a

İşte bu seyyah, böyle gezip dururken yolu korkunç bir vadiye uğrar. Kerbelâ, buranın yanında emniyet yurdudur. Öyle ki şiiri okurken Hüsn ü Aşk'daki Benî Mahbbet kabîlesine yolumuz düştü sanırız. Dört bir yanda ölüler... Kimisi darağacında; kimisi pâre pâre sahrâda. Ne yana baksan insan bedeninden bir pâre; nereye baksan kan gölü!.. Etrafta çadırlar vardır. Canlı cinsinden ise yalnızca kadınlar vardır. Kurt yok, kuş yok; yalnızca aciz, kimsesiz, yalnız kadınlar... Adam bunca yerler dolaşmış, feleğin çemberinden geçmiş ama böyle bir manzara görmemiştir. Aç ve susuz. Nihayet kadınlardan biri elinde bir dilim ekmek, yanına gelip şöyle der:

- Ey yabancı! Nasıl oldu da yolun buralara düştü. Zararsız bir derbedere benzersin. Ama buraya gelmekle ömrünü yele verdin. Buyur şu bir dilim ekmeği. Ancak bekle! Hemen yeme! Az sonra zalim efendi gelir. O gelirken yemeye başla ve sakın derviş misafir tavrı göstermeyi unutma. Belki birkaç gün daha yaşamana izin verir.

Adam hemen oradan kaçmak istese de dermanı kalmamıştır. Bu sözleri de duyunca eli ayağı tutulur, serseme döner. Açlık ne kelime! Korkudan elindeki ekmeği tutamaz olur. Nihayet tam o anda, gözü par par yanan, ejder yapılı bir haydut çıkagelir. Bizimki melûl ve mahzûn bir derviş edasıyla, kuru ekmeği yemeye başlar. Haydut onu görünce hemen atında inip ellerine sarılır. İzzet ü ikrâm gösterir. Öyle ki krallar gibi yaşatır. Ne derse yapar. Bizim seyyahta şaşkınlık gittikçe artmaktadır. Nihayet aradan üç gün geçer:

Dedi derviş var senden suâlim
Perîşân oldu bu hâlinde hâlim

Değilken meşrebin mâil vefâya
Neden bu şefkatin ben mübtelâya

Haydut cevap verir:

Nasîbin var imiş çün nânımızda
Muazzezsin müebbed yanımızda

Çü olmuş dostuk düşmanlık olmaz
Bu er meydanıdır harzenlik olmaz

Bi-hamdillâh gedâ-yı evliyâyız
Kerem bâbında me'lûf-ı atâyız

Haydut buncağızı orada görünce derviş kıyafetine itibar ve hürmet ile o bela yurdunda bunu ağırlamıştır. Gerçi o haydudun karşısına çıkmak için derviş değil erenlerden bir evliyâ gerektir ama, burada Galip Dede erenlerin himmetine istinaden Hazret-i Ali'den istimdadda bulunarak hikâyeyi bitirir:

Budur maksûd ol sultânımızdan
Elde himmet, geçe noksanımızdan

Erenlerin eteğine yapışmak hususunda haydutlar bile bu denli yufka yüreklilik ve hâhiş gösterirken, bu hikâyeyi dinleyen/okuyan müridlerin kendilerini ne makamda göreceklerini ve şeyhlerine ne derece sıkı bağlanacaklarını tahmin etmek pek de zor değildir. Galib Dede bundan istifade ederken eserine şüphesiz mizahî bir çeşni katmayı da unutmamıştır.

***

Son hikâyemiz Bayezid-i Bistamî'e dairdir. 18 beyitlik küçük bir mesnevî olup, konusu ilahî kudreti tefekkür ve hayret makamının târifidir.

Her geceden özge bir gece... Heryer mehtâpla apaydınlık. Etraf ışık yağmurları ile halelenmekte. Ezcümle sanki gündüz. Öyle bir gece ki âdeta kim ne dua etse kabul olacak. Gök kapıları öylesine açık!..

Beyazid bu hâli görüp hayrette kalmış. Asıl şaşkınlığı da bütün "vuhûş u tuyûr" uyanıkken âdemlerin uyudukları imiş. Kendi kendine;

Dedi yâ Râb nedir bu sırr-ı pinhân
Ki yok bu bârgehde derdmendân

Bu güne âşikâren tâk-ı âlî
Talebkârândan olmak nice hâlî

Gaipten bir ses şöyle cevap verdi:

Ki serhengân-ı ızz-i Kibriyâyî
Komazlar bu saraya her gedayî

Hikâye burada biterse de ibret gayet açıktır. İşte Galib Dede'nin yorumu:

Gelenler âsitân-ı evliyâya
Bütün dâvetlidir Gâlib safâya

Sakın sûretde kalma aldanırsın
Komazlar, yaksa gelmezler sanırsın

Galib'e göre aşk bir nasîb işidir. Nasipleri olmayan aşk dergâhına isteseler de gelemezler. İllâ ki izin verile.... O zaman "Birdenbire bul aşkı bu tuhfe bulanındır"ın şerhi de yapılmış olur.

Tezkiretü'l-Evliyâ'da da mevcut olan[8] bu hikâye, her bir müride özgüven duygusu aşılayacak denli güçlüdür. Bunu şeyhinin ağzından duyan bir mürit, kendini ayrıcalıklı hissederek, dahası, sevdiklerini de şeyhinin şemsiyesi altında görme gayesiyle propogandist bir tavır takınacaktır.

Galib Dede'nin divanındaki küçük mesnevîler burada sona eriyor. Her biri belli bir tarîkat endişesiyle kaleme alınan bu hikâye-mesnevîler, Galib'in bir divan şairi olarak değerlendirilmesinde geçerli bir değeri haiz değildir. Başka bir deyişle, bu mesnevîlere bakılarak Galib'in şiir gücünü değerlendirmek sakıncalı olacaktır. Zira bu manzumelerde bir şairden ziyade misyon sahibi bir Mevlevî şeyhini buluruz. Bir şeyh olarak onu müstesna bir yere koymamız gerektiğinde ise bu manzumelerin kıymet-i harbiyyesi hemen gün yüzüne çıkıverecektir.

8 Feridüddin-i Attar, a.e., s.59-60

M. Muhsin Kalkışım *

Şeyh Galib'de Müsamahanın Boyutları

Bugün, gerek fikir ve duygu dünyamızda, gerekse sosyal hayatımızda etkisini gösteren farklı olana tahammülsüzlük ve hayat hakkı vermeme anlayışı, kültürel çizgimizde kırılmalara, aynamızda puslanmalara yol açmıştır.

Aynı inanç temeline dayalı, tarihî ve coğrafî beraberliği olan insanların, XVIII. yüzyılın ve Klasik Türk Edebiyatının büyük şairi Şeyh Galib'de teorik ve pratik boyutlarıyla bulacakları hoşgörülü yaklaşımlar vardır.

MEVLEVİLİK DIŞINDAKİ TARİKA'TLER

Ailesi ve muhiti itibariyle çocukluğundan beri Mevlevî atmosferini teneffüs eden Galib, 1001 günlük çileden geçip Dede olmuş ve daha sonra 8 yıl Galata Mevlevihânesi'nde şeyhlik yapmıştır. Vefatına kadar Mevlevîlik yolunu takip eden Şeyh Galib'in diğer tarikatlere bakışı dikkate değer mahiyettedir. Nakşi şeyhi İsa Efendi, Halveti şeyhi Mehmed Efendi ve Kadiri Gümüş Dede'nin vefatına tarihler yazmıştır.

Galib Dede, Nakşi Şeyhi İsa Efendi'nin Şeyh Abdullah Efendi'den tarikat âdâbını gördüğünü, mesleğinin Kur'an ve Sünnet yolu olduğunu, pirlerinin şeceresinde şüphe bulunmadığını belirtir:

Hâcegân-ı Nakşbend içre bu âlî-himmeti
Mazhar-ı esrârı etmişdi Bahâeddin Şah
Hak bu kim ayn-ı Kitab u Sünnet idi mesleği
Nisbet-i bâlâ-yı pirânında yokdur iştibah
Etdi bu mesnedde çok eyyam irşâd-ı enâm
Şeyh Abdullâh Efendi'den görüp âdâb-ı râh
.....
Rabıtayla girsin âşıklar deyü dergâhına
Asitan-ı şeyhi etmişdir edeble cilvegâh [1]

1. *Şeyh Galib Divânı*, (Haz. M. Muhsin Kalkışım). Akçağ Yay., Ankara 1994, s.153.

* Y. Doç. Dr., Sütçü İmam Üniversitesi-KAHRAMANMARAŞ

Halveti Şeyhi Mehmed Efendi'yi nurlarla dolu bir hazineye benzetir ve onun meclisinin gül bahçesi letafetinde olduğunu söyler:

Öyle me'hîf olmuş idi çille-i merdâneye
Kim eğilmişdi ten-i pür-cevheri mânend-i seyf

Hâs idi feyz-i küşâyiş şîve-i etvârına
Gül gülistân idi bezm-i vaslı çün eyyâm-ı sayf

Neş'e-i tevhide gûyâ dürç-i pür-envâr idi.
Mahremân-ı ülfetin eylerdi hep pür-şevk-i keyf [2]

Kâdiri Şeyhi Gümüş Dede'yi de şu beytlerle vasfeder:

Bir merd-i sâf-meşreb-i kâmil-ayâr idi
Mahv eylemiş sebike-i vahdet sıfâtını

Verdi fenâya sikke vü tâc u ridâyı hep
Kesdi bu dâr-ı darba olan iltifâtını

Uçdu ukâb-ı himmeti şems-i hakikata
Kimyâ-yı aşka verdi sipihrin sebâtını [3]

Aynı iman esaslarına yönelmiş insanların muhtelif renklerde açan çiçekler gibi veya bir ağacın dalları gibi farklı meslek ve meşreplerde olması tabiidir. Burada tabii olmayan, her bir unsurun kendini hak, başkalarını batıl görmesidir. İşte Şeyh Galib, yazdığı bu tarihlerinde İslamî toleransın dikkate değer örneklerini vermiştir. Mevlevîlik dışındaki tarikatlerin güzelliklerini överken hiç bir zaman klik taasubuna ve cemaat kompleksine düşmemiştir.

Mevcut haldeki birlikteliğin tarihî boyutu da aynı paraleldedir: Şeyh Galib-Kadiri Tarikatı'nın öncüsü Abdülkadir Geylânî ile aynı meşrebin takipçilerinden Eşrefoğlu Rûmî ve Rüfâîliğin kurucusu Ahmed Rûfaî hazretleri için birer kıt'a kaleme almıştır:

Hankâh-ı Hazret-i Sultân Eşrefzâde'nin
Etsem iksîr-i gubârıyle dü çeşmim iktihâl
Ben de Es'ad Eşrefî altın ederdim nâmımı
Şeyh Abdülkâdir etse bir nigâh-ı bâ-kemâl [4]

2. a.g.e., s. 152
3. a.g.e., s. 152
4. a.g.e., s. 136

Fahr-ı sâdât-ı kirâm u pişvâ-yı ârifîn
Mazhar-ı sırr-ı Halîl ü nuhbe-i ehl-i yakîn
Bülbül-i gülzâr-ı âteşgâh-ı aşk-ı lâ-yezâl
Hazret-i Ahmed Rüfâî râfi-i a'lâm-ı dîn [5]

ALEVİLİK

Bugün milli bütünlüğümüzü parçalamak isteyen dış güçler Sünni mefhumu karşısına Alevi mefhumunu koyarak fitne ateşini yakmak istemektedirler. Şeyh Galib, her şeyden önce Kur'an'a ve Sünnet'e bağlı bir Mevlevî'dir. Ondaki "Âl-i Resul" sevgisi, aynı zamanda Mevlevîliğin tarikat şeceresi itibariyle Hz. Ali'ye dayanmasıyla da ilgilidir.

"İkrarımıza ser veririz ahde kaviyiz/Biz Şah-ı velâyet kuluyuz hem Aleviyiz" nakaratlı müseddesinde [6] "Mustafaviyiz" ve "Murtazaviyiz" terimlerini kullanır. Mehmed Âkif, *Safahat*'ında aynı paraleldeki ifadeleri İmam-ı Şafi'î'nin diliyle nakleder:

-Hani "Peygamber'in evlâdını candan sevmek,
Râfızîlikse..."
- Evet,
- "Yerde beşer, gökte melek,
Râfızîdir bu, desin hepsi de hakkımda benim,
Ben oyum, işte..." diyor... [7]

Galib Dede, Hz. Ebu Bekr (r.a) için yazdığı na'tında "Pişva bilmeyen o zâtı müselmân olmaz/Lafz-ı Tevhide meğer sûret-î lâdır Sıddîk" [8] derken bir gazelinde de "Bir abâ-pûş u yavuz atlı vü Bağdad poşılı/Alevî-kîş ü dervîş-dil ü Osmanlı güzel"[9] beytini ve "Türkmenli güzel" tâbirini sarfeder. Kendisi bir Ehl-i Sünnet âlimi ve şeyhi olarak, yazılı kültürden ve şehirden uzak olmanın getirdiği mahrumiyetle bazı za'fiyetlere düşen, fakat ehl-i tevhîd olan Alevileri de kucaklamış olmaktadır. Ortak paydayı nazarlara sunmak suretiyle yanlış anlayışların ve anlaşılmaların zamanla ortadan kalkması mümkündür.

Sadeddin Nüzhet Ergun'un Ahmed Celaleleddin, Veled Çelebi, Ahmed Remzi, Tahir ve Abdülbaki Efendi'lerden naklen yazdığı bir hatıra bu hususu teyid etmektedir:

5. a.g.e., s. 436
6. a.g.e., s. 189
7. Mehmed Akif Ersoy, *Safahat*, Akpınar Yay., İstanbul 1987, s. 475)
8. *Şeyh Galib Dîvânı*, s. 53
9. a.g.e., s. 362

"Şeyh Galib'in Ehl-i Beyt muhabbetini gösteren

İkrarımıza ser veririz ahde kavîyiz
Biz Şâh-ı velâyet kuluyuz hem Alevîyiz.

gibi manzumeleri şayi olduktan sonra tekkesine bir takım şii akidelerini benimseyen adamlar toplanmağa başlamış, bunu gören sünniler de dergahtan yavaş yavaş ayaklarını kesmişler. Bu hal günden güne çoğalmış; hatta Galib'in Bektaşiliği bile söylenmeğe başlanmış. Bu ziyaretçilerin çokluğundan usanan Şair, çok sevdiği derviş ve arkadaşı Esrâr'a güzel bir talik ile 'Yâ Hazret-i Muâviye' levhasını yazdırmış ve oturduğu yerin baş ucuna astırmış. Bu defa bunu gören Aleviler de tekkeye uğramaz olmuşlar. Bunun üzerine Galib, Esrar'a demiş ki; Alevi olduk, sünniler darıldı: Muâviye'ci göründük şiîler uzaklaştı. Şimdi biz bize kalalım, tatlı tatlı konuşalım." [10]

Galib Dede, Mevlevî âdâb ve erkânından bahsettiği *Es-Sohbetü's-Safiyye* isimli risâlesinde "Bekriyye" ve "Aleviyye" terimleri hakkında açıklamalarda bulunur. (Trabzon'lu Şeyh Kûseç Ahmed Dede'nin Et-Tuhfetü'l-Behiyye fi Tarikati'l-Mevleviyye isimli eserine yine Arapça yazılan bu ta'likatı 1942 yılında Ahmed Remzi Akyürek- En-Nüshatü'ş-Şafiyye fi Tercemeti's-Sohbeti's-Safiyye ismiyle Türkçe'ye tercüme etmiştir.)

"Müellif risalesinde (Hazretin nisbet-i aliyyesini zikr ettim.) diyor. Derim ki: (Aliyye) hafzında ibham vardır. Zira, Mevlânâ'nın nesebinde iki, nisbetinde de iki taraf mevcuttur. Bekriyye tarafı peder cihetinden olmakla nesebde Aleviyye'den kuvvetli, Şemsüddin-i Tebrîzî cihetinden de, Aleviyye tarafı, nisbette Bekriyye'den daha kuvvetlidir. Bana öyle telkin edildi. Ama, kavmin zikr ettiği silsile kemâl-i şöhretine, sayıda suhûletine ve kaffenin reisi Hazret-i Cüneyd-i Bağdadi'ye ittisaline mebni daha kolaydır. Bekriyye silsilesini hasseten nisbette zikr etmemeleri silsile-i nesebde münderic ve onun esbâbı hafiyye eshâbından olmakla gizli bulunduğundan dolayıdır. Bizim tarikimize isteyen Bekriyye, isteyen de Aleviyye desin, mânâ birdir." [11]

SONUÇ

Kumaşı aynı olup, aynı mânâyı terennüm eden insanlar bir kilimin desenleri gibi bir araya gelip bütünleşmelidirler. Kin, şiddet ve nefret eksenli bir fasid daireden sevginin bayraklaştırıldığı ve ortak noktalarda birliğin sağlandığı bir dünyaya açılmak bizim elimizdedir.

Şeyh Galib, cemaat fanatizmi ve meslek taasubunun tarihi bir ivme kazandığı günümüzde örnek alınması gereken ışık şahsiyetlerden biridir.

10 Sadeddin Nüzhet Ergun, *Şeyh Galib, Hayatı ve Eserleri*, İstanbul 1935, s. 51-52

11. Ahmed Remzi Akyürek, *En-Nüshatü's-Safiyye fi Tercemeti's-Sohbeti's-Safiyye* (İbrahim Kutluk- "Şeyh Galib ve As-Sohbetü's-Safiyye". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*,. 1948, C. III. s. 2, s. 40)

Cemâl Kurnaz*

Şeyh Galib Divanı'nda Nazım Şekilleriyle İlgili Problemler

Divan edebiyatı kesin kuralları olan bir edebiyattır. Bu edebiyatta, kafiye yapısı, nazım şekilleri, türler ve hatta eserlerin tertibine kadar her şey kesin kurallara bağlanmıştır.

Mürettep divanlar, bazı istisnaları olmakla birlikte, genelde "nazım şekilleri" esas alınarak düzenlenmektedir. Buna göre divanlarda şiirlerin, kasideler, musammatlar, gazeller, rübailer, kıt'alar, müfredler sırasıyla yer alması benimsenmiş bir kuraldır. Buna rağmen çeşitli divanlarda bazı şiirlerin şekil yönünden yanlış tanımlandığı ve dolayısıyla kendilerine ait olmayan bölümlerde yer aldığı görülür, *Şeyh Galib Divanı*'nda da bu gibi örnekler dikkati çekmektedir. [1]

Kasideler kısmında yer alan "Medhiyye-i Şerif-i Diğer'ü ve Niyâznâme Berây-ı Cenâb-ı Pîr Ârif-i Rûm Kuddise Sırruhu" başlıklı şiir aslında bir mütekerrir murabbadır. Dolayısıyla musammatlar bölümünde murabbalar arasında yer almalıdır. Şiir şudur:

I
Düşdüm yine kaldır beni
Yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm
Bakmaz deyü bildim seni
Yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm
....
VII
Sen Galib'in mevlâsısın
Sermâye-i ihyâsısın
Lütf u kerem deryâsısın
Yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm [2]

1. Biz bu çalışmamızda Şeyh Galib Divanı'nın şu iki yayınını esas aldık: Naci Okçu, *Şeyh Galib (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlili ve Divânın Tenkidli Metni)*, C.I-II, Ankara 1993; *Şeyh Galib Divanı*, Haz. Muhsin Kalkışım, Ank. 1994.
2. Okçu, I, 97; Kalkışım, 56.

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi-ANKARA

Bu şiiri beyitler halinde yazarak kaside şeklinde tanımlamak mümkün değildir. Çünkü, şiirde kaside nazım şeklinin gereği olan ortak kafiye mevcut değildir. Bu şiir, murabba nazım şekliyle yazılmış bir medhiyedir.

Gazel nazım şekliyle yazılmış bazı medhiyeler de kasideler bölümünde yer almıştır. [3]

Kasideler kısmında dikkatimizi çeken bir husus da, bazı "tarih manzumeleri"nin kasideler kısmında yer almasıdır. Bunların bir kısmı matla'ı musarra olmayan, yani kıt'a-i kebîre görünümünde şiirlerdir. Ancak, nesib, medhiye, dua gibi bölümlere yer verdiğinden kıt'adan çok kasideye yakındırlar. Bu gibi kaside bölümü ihtiva eden veya etmeyen kıt'a-i kebîrelerin bazısı kasideler kısmına[4] alınırken, bazıları da tarihler bölümünde bırakılmıştır.[5] Bu konuda hangi ölçünün esas alındığı anlaşılmamaktadır.

Galib Divanı'nda mesnevî nazım şekliyle yazıldığı halde kasidenin bölümlerini ihtiva eden ilginç bir örnek de vardır.[6]

Müzeyyel gazellerin bazıları kasidenin ana bölümlerinden nesib, medhiye ve dua bölümlerini ihtiva ettiklerinden küçük bir kaside görünümündedirler. Bazı divanlarda *kaside-i beççe* şeklinde isimlendirilen şiirler ile bunlar arasında benzerlik vardır. *Galib Divanı*'nda gazeller kısmında müzeyyel gazeller olarak yer alan bazı şiirleri kaside olarak değerlendirmek mümkündür.

Nâ-tamam gazeller ile kıt'alar da zaman zaman birbiriyle karıştırılmıştır. Okçu yayınında kıt'a olarak alınan bir şiir[7], Kalkışım yayınında nâ-tamam gazel olarak gösterilmiştir. [8]

Kıt'a nazım şekliyle yazılmış ikisi Türkçe ve ikisi Farsça dört şiir Okçu neşrinde mesnevîler kısmında yer almıştır.[9]

Tarihler arasında bulunan "Tarih-i Sebîl-i Vâlide Sultan Der-Civâr-ı Eyyûb-ı Ensarî" başlıklı şiir bir "musammat kıt'a" görünümünde ise de, dörtlükler halinde murabba olarak da düşünülebilir. [10]

3. Mesela bkz. Okşu, I, 95; Kalkışım, 56.
4. Mesela bkz. Okçu, I, 164-167, 199-201, 222-224, 225-227, 231-233, 234-235, 236-237, 238-239, 240-242, 243-244, 245-246, 247-248, 255-256, 257-258, 261-263, 266, 267-268, 269-270, 271, 272-273, 274-275, 276, 277, 278-281, 288-290.
5. Meselâ bkz. Okçu, II, s. 901-903
6. Okçu, I, 441-444; Kalkışım, 225-227. Bu şiire Cem Dilçin de dikkat çekmiştir (*Türk Şiir Bilgisi*, Ank. 1983, s. 165-167
7. Okçu, II, 947.
8. Kalkışım, 431.
9. Okçu, I, 473-476
10. Okçu, I, 272; Kalkışım, 160.

Birçok divanda murabba ve şarkılar birbiriyle karıştırılmaktadır. *Galib Divanı*nda da meselâ,

Ey nihâl-i işve bir nev-res fidânımsın benim
Gördüğüm günden beri hâtır-nişânımsın benim
Ben ne hâcet kim diyem rûh-ı revânımsın benim
Gizlesem de âşikâr etsem de cânımsın benim

bendiyle başlayan şiir murabba kafiyesinde olduğu halde şarkı başlığı altında verilmiştir.[11] Bunun gibi murabba olduğu halde şarkı olarak gösterilen başka şiirler de vardır. [12]

Beşinci mısraı bentlerin sonunda tekrar ettiği için mütekerrir muhammes olan şu şiir terci'-i bend başlığı altında verilmiştir:

Gürûh-ı evliyânın ekmelidir Şems ü Mevlânâ
Misâl-i mihr ü subh-ı müncelîdir Şems ü Mevlânâ
Şeh-i aşkın iki kudret elidir Şems ü Mevlânâ
Sıfât u zâta burhân-ı celîdir Şems ü Mevlânâ
Heman ayn-ı Muhammedle Alîdir Şems ü Mevlânâ
...
VI
Revânı şâd ola Râmiz Beğ'in Galib bu mısra'dan
Füzûn-terdir hakîkat ehline bin hüsn-ı matla'dan
Olur tevhîd rûşen bu ma'ammâ-yı mülemmâdan
Cudâlık hiç seçilmez ol iki nûr-ı müşa'şa'dan
Hemân ayn-ı Muhammedle Alîdir Şems ü Mevlânâ [13]

Terci'-i bend başlığı altında verilen, ve:

Tâ be-key arşa çıka âh-ı dil-i nâ-şâdım
Gökleri ağlata hasretle giden feryâdım
Nice bir cânı yaka nâle-i âteş-zâdım
Müstaîd kıl yoğ ise lütfuna isti'dâdım
Sana güçlük mü var ey şâh-ı kerem-mu'tâdım

11. Okçu, I, 419-420; Kalkışım, 217.
12. Meselâ bkz. Okçu, I, 421, 427, 429-430, 433-434, 437-438; Kalkışım, 219, 220, 221, 223. Bu şiirler birçok şiirde şarkı olarak gösterilmiştir. Meselâ bkz. Abdülbaki Gölpınarlı, *Şeyh Galib Divanı'ndan Seçmeler*, İst. 1971, s. 38, 42, 44; Ali Alparslan, *Şeyh Galib*, Ank. 1988, s. 62.
13. Okçu, I, 307-308; Kalkışım, 168-169.

mısralarıyla başlayan şiirin diğer bentlerinde bu bendin son iki mısraı aynen tekrarlanmaktadır. [14] Buna göre kafiye örgüsü aaaAA bbbAA şeklinde olmaktadır. Bu kafiye örgüsü, şiirin terci'-i bend değil mütekerrir muhammes olduğunu göstermektedir.

Aynı şekilde mütekerrir müseddes olan şu şiir de yanlışlıkla terci'-i bend başlığı altında verilmiştir:

I

Burc-ı hüsnün mâhı gerdûn-ı celâlin pey-revi
Şems-i aşkın nûrı hurşîd-i safânın pertevi
Bî-muhâbâ kişver-i fakr u fenânın husrevi
Cûy-ı Nîl-i ma'rifet ummân-ı feyz-i Mesnevî
Seyf-i meslûl-i celâlet şâh-ı taht-ı ma'nevî
Yûsuf-ı Mısr-ı hakikat Sîneçâk-i Mevlevî
...

VI

Hamdülillah hâk-rûbî hıdmeti oldu nasîb
Mihmân-ı lütfuyum dergâhına düşdüm garîb
Âşıkım Gâlib cemâlinden ne mümkündür şekîb
Seyf-i meslûl-i celâlet şâh-ı taht-ı ma'nevî
Yûsuf-ı Mısr-ı hakîkat Sîneçâk-i Mevlevî [15]

Galib Divanı'nda yer alan 6 mütekerrir müsemmen de terci'-i bend başlığı altında gösterilmiştir [16] Bunlardan birini örnekleyelim:

Kabûl eyler mi yâ Rab zahm-ı pür-nasûrumuz bihbûd
Kalır mı yoksa bu âteşle dâğ-ı dil gibi pür-dûd
Alırsa pençeye yazık beni bu baht-ı nâ-mes'ûd
Kıyâmet kopsa gevher tutsa âlem olmayam hoşnûd
Ferah nâmın dahi yâd edemez bu cân-ı zehr-âlûd

14. Okçu, I, 328; Kalkışım, 185-186. Gölpınarlı da bu şiiri terci'-i bend olarak göstermiştir (a.g.e.,s. 14-16).
15. Okçu, I, 309; Kalkışım, 172-173.
16. Okçu, I, 300-302, 303-306, 312-314, 315-317, 318-320, 321-324, 325-327; Kalkışım, 169-170, 170-172, 173-175, 178-179, 179-181, 182-184, 184-185. Gölpınarlı (a.g.e., s. 10-12) ve Alparslan da birer müsemmeni terci'-i bend olarak göstermiştir (a.g.e. s. 48-52)

Rızâdır çâresi her ne dilerse Hazret-i Ma'bûd
Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâhudâ nâ-bûd
Adem sahillerin tutdu dirîgâ bang-ı nâ-mevcûd
...
VI
Belâ bu kim dahı sûret miyim ma'nâ mıyım bilmem
Sezâ-vâr-ı mekes ya lokma-i ankâ mıyım bilmem
Esîr-i pîç-tâb-ı zülf-i müşk efzâ mıyım bilmem
Perîşânî-i gam menşûruna tuğrâ mıyım bilmem
Gâm-ı Yûsufla dolmuş Mısr-ı istiğnâ mıyım bilmem
Garîk-i Nîl-i hasret Gâlib-i rüsvâ mıyım bilmem
Belâ mevc-âver-i girdâb-ı hayret nâhudâ nâ-bûd
Adem sahillerin tutdu dirîgâ bang-ı nâ-mevcûd [17]

Esrar Dede Mersiyesi de Okçu neşrinde tarihlerin sonuna[18], Kalkışım neşrinde gazellerin sonuna konmuştur [19]. Bu şiirin terkib-i bendler arasında yer alması gerekmektedir.

Divan edebiyatında nazım şekilleri kesin kurallarla belirlendiği halde, çeşitli divanlarda yerini yadırgayan nazım şekilleriyle karşılaşılması ilginç bir durumdur. Şairlerin bunları bilmedikleri düşünülmeyeceğine göre bu problem acaba nereden kaynaklanmaktadır? Divanı tertip eden müstensihler mi bu başlıkları ilave edip, değişik bölümlere koymaktadır? Yoksa bilmediğimiz başka sebepler mi vardır?

Asıl sebep ne olursa olsun, tenkitli yayınlarda, mevcut nüshalara tâbi olmadan doğru şekillerin gösterilmesi gerekmektedir. Son yıllarda akademik çalışmalara konu olan ve yeni harflerle yayımlanan *Şeyh Galib Divanı*'nda nazım şekilleriyle ilgili problemlerin tartışılması ve yeni baskılarda bu hususun aydınlığa kavuşturulması yararlı olacaktır.

17. Okçu, I, 315-317; Kalkışım, 178-179. Cem Dilçin de bu şiiri terci'-i bend örneği olarak vermiştir (a.g.e., s. 250-251).
18. Okçu, II, 936-937.
19. Kalkışım, 432-433.

5

Değerlendirme

Tarz-ı selefe tekaddüm etdim
Bir başka lügat tekellüm etdim

Talat Sait Halman*

Kapanış Değerlendirmesi
Şeyh Galib ve Divan Şiirinin Değeri

Geçmişe bakmak bir ilerleme belirtisidir. Bence bu sözde büyük bir gerçek payı var. Divan edebiyatı da elbette geleneksel sanatlarımızın hazinesini bugüne maletmek ve yarına devretmek bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu bakımdan İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Ürünleri Ticaret A.Ş.nin, sayın başkanı öncülüğünde ve Beşir Ayvazoğlu'nun büyük gayretleriyle düzenlediği *Şeyh Galib Günleri* ve bu günler çerçevesinde düzenlenen bu sempozyum büyük önem taşımaktadır. Yalnızca seksen üç yıldır ilk defa yapılan *Şeyh Galib Sempozyumu* olduğu için değil, nedense ölmüş, ceset haline gelmiş sanılan muhteşem bir edebiyatı hepimiz unutmakta olduğumuz için de bu önemlidir.

Divan edebiyatını yeniden öğrenmek, ihya etmek ve bizden sonrakilere hiç değilse öz değerlerini aktarmak zorundayız. Bu bir toplumsal ve ulusal görevdir hepimiz için. Bundan önce yine burada, yine aynı ekip tarafından bir *Uluslararası Fuzûlî Sempozyumu*'nun düzenlendiğini biliyorum. Ne kadar hoştur ki Ankara'da da tam o sıralarda Bilkent Üniversitesi'nde büyük bir Fuzûlî Sempozyumu düzenlendi. Belki böyle böyle bir gelişme olacaktır.

Bu sempozyumun yanısıra dün akşam çok güzel bir mukabele ve bir sema âyini seyrettik Galata Mevlihânesi'nde. Buradan çıkarken görmenizi rica edeceğimiz bir sergi açıldı. Bu sergi; çoğu genç, 36 çağdaş sanatçının geleneksel kültürü ne güzel hazmedip bugünün zevkleriyle bağdaştırabildiğini mükemmel bir şekilde gösteriyor. Ben buraya büyük bir coşkuyla geldim. Sadece bu sempozyuma katılmak için New York'tan geldim. Üniversitemde işlerimin ve derslerimin çok yoğun olduğu bir dönemde geldim.

Ben bu topluluğu, eğer Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki terimleri kullanmak gerekirse, bir Beni Muhabbet topluluğu olarak görüyorum. Bir Mekteb-i Edeb'e gelir gibi geldim. Tabii burada Mola-yı Cünun herhalde Beşir Ayvazoğlu oluyor. Çünkü böyle bir şeyi düzenlemek için cünun gerekir. Burası, yine Hüsn ü Aşk'ı kullanmak gerekirse, bir Nüzhetgeh-i Mânâ mesiresi haline geldi. Feyz al-

* Prof.Dr., New York University–ABD

dım, ama hayret! Hayret, *Hüsn ü Aşk*'ta, sayın Holbrook'un dediği gibi, olumsuz bir şahıs, olumsuz bir kavramdır, kabilenin kabadayısıdır eğer söz yerindeyse. Hayret burada bence basınımız, medyamızdır; bu sempozyuma, geleneksel kültürümüze hiç ilgi göstermediler ve göstermiyorlar. Bu acıklıdır, ben bundan mahcubum, utanıyorum, yüreğim kan ağlıyor diyebilirim. En saçma sapan olayları çok yaygın olarak büyük resimlerle, çirkin başlıklarla veren basın, üç satırlık bir sempozyum haberini veremedi. Ama Sühan haberleşmeyi sağladı ve onun için böyle güzel bir topluluk buraya geldi.

Ben buraya gerçekten Diyâr-ı Kalb'e gelmek için geldim. Şeyh Galib için her yere giderim, ama tabii İstanbul'a gelmek ve Şeyh Galib'i sevenlerle, bilenlerle birlikte olmak, büyük bir haz benim için. Dediğim gibi, New York'tan geldim ve hemen New York'a döneceğim. Ama hele dün, ama bu sabah burada Beyazıt'dan, Şişli'den, Kadıköy'den o kadar az insan geldi ki, acıklıdır! Zahmet edip gelmediler. Buraya gelmeyenlerin birçoğu yıllar boyunca Divan edebiyatını ihya etmek için hiç bir şey yapılmıyor diye şikayet edenlerdir. Ben biliyordum ki, bu toplantılara katıldığımda, bir çok büyük edebiyatçıyı, bir çok tanıdığım tanımadığım profesörü görmek fırsatını bulacağım, ama çoğu gözlerini bile göstermediler. Bu ne biçim ilgidir? Ben buna çok şaştım ve şaşmaya devam edeceğim. Ama belki de az ve öz önemli; sizlerin Divan edebiyatını, Şeyh Galib'i benimsemeniz bana ilerisi için bir iyimserlik veriyor.

Ama temel bir gerçek var: Divan edebiyatı çevresi bence bir hüzün, bir gereksizlik duygusu, bir karamsarlık içindedir. Coşkulu olmak çok zordur, çünkü bu edebiyat gerçekten unutuluyor, hatta bazı hocalar bile, bana öyle geliyor ki, pek iyi bilmiyorlar, hatta sevmiyorlar; herhangi bir memuriyette çalışır gibi bu edebiyatla meşgul oluyorlar. Bu yeisi şu veya bu şekilde yenmek lazım. Diyorum ki, keşke divan şiirini beğenmeyenler, divan şiirine itiraz edenler buraya gelselerdi, hatta bir bildiri olsaydı, bize deseydi ki birisi, "Bu şiir değersizdir, bu şiirin artık hiç bir anlamı yoktur, bu şiir yaşatılamaz", o zaman belki canlanırdı. Şimdi biz de otopsi yapar gibi bakıyoruz Divan edebiyatına. Hamid'in bir mısraını değiştirerek söylemek zorundayım: "Mağlub sayılır bu yolda Galib".

Biz Şeyh Galib'i yeterince ihya edemiyoruz. Düşünün sadece bu sempozyumun yapılmasının önemi bir yana, uzun yıllardır Galib hakkında Türkiye'de doğru dürüst bir bilimsel eser yayımlanmış değildir, bir tahlil eseri yayımlanmış değildir. Divanı bile nihayet bir kaç yıl önce yayımlanmıştır. Uzun yıllar Galib'i garip bıraktık. Yazıktır, bunu değiştirmeliyiz. Resepsiyonda, evvelki akşam, yüzlerce kişi vardı, omuz omuza, tıklım tıklım, sardalya kutusu gibi. Ama sempozyumda bu sabah galiba otuz kişi vardı. Bu ne biçim ilgidir diye düşünmek zorundayım.

Tek teselli Divan edebiyatının da bir elit edebiyatı olması, bir özel ihtisas dalı olmasıdır. Ancak buraya gelenler öyle bir anlayışa, öyle bir zevke mensup oldukları için geldiler diye düşünüyorum, ama bunun ötesinde, bu kadar muhteşem bir edebiyatı bizim kadar yetersiz öğrenen, bizim kadar unutan, bizim kadar ihmal, hatta inkar eden başka bir ulus düşünemiyorum. Belki çoğumuz soyut olarak iftihar ediyoruz, "Bizim de büyük edebiyatımız vardı diye". En yüce isimleri hatırlıyoruz, Fuzûlî'yi biliyoruz, Bâki'den söz ediyoruz, ama onun dışında o edebiyatı gerçekten benimsemiş olan insanımız bir avuçtur. Klasiklerinin böyle cahili olan kaç kültür düşünebiliyorsunuz? Ben düşünemiyorum ve çok üzgünüm, çok çok utanıyorum.

Divan edebiyatının ihmal edilmesinde tabii dilimizin çok değişmiş olmasının önemli dahli var, ama yine de yavaş yavaş bir canlanma olacağına inanıyorum. Bu toplulukta biz çeşitli açılardan Divan edebiyatına baktık. Bir çok bildiriler ve sorulan sorular ve bazı tesbitler son derece değerliydi. Çeşitli şekillerde baktık, bazı bilginler burada Divan edebiyatına mikroskopla baktılar, bazıları teleskopla baktılar, bazıları horoskop çıkardılar, ama nihayet bugün galiba stetoskopla baktık ve içini dinlemeye başladık. Bugün kalbini dinledik Galib'in, aklına baktık, beyninde dolaştık, muhayyilesini anlamaya çalıştık.

Galib'in çevresinde dolaşmak yeterli değildir; Galib çok özgün bir şahaser yaratmış olan müstesna bir şairimizdir. Fuzûlî'nin *Leyla vü Mecnun*'u aslında bir çeviridir, bir uyarlamadır. Türkçe'nin bir doruğu elbette, Türkçe'nin şahane bir fışkırması, ama yine de muhayyile bakımından özgün bir eser değildir. Galib'e kadar Divan edebiyatı kendi kişiliğini pek bulamamıştır. Fars Edebiyatı'nın ve bir ölçüde de Arap Edebiyatı'nın gölgesinde kalmaya kendini mahkum etmiştir. O da acıklı bir kültür gerçeğidir, tabii. Benim Divan edebiyatına büyük hayranlık ve aşk duyarken, ondan duyduğum bir utanç, o kadar uzun süre, o kadar taklitçi ve tekrarcı olmasıdır. Ama biz bunu bugün antolojilerle seçme yaparak, en iyileri değerlendirerek klasik edebiyatımızın öz pınarına varabiliriz. Fuzûlî'nin, Bâki'nin, Hayâli'nin, Necâti'nin ve birçok büyük şairimizin en güçlü şiirlerini toplamak suretiyle dünyaya örnek olabilecek bir edebiyat olarak sunabiliriz.

Hüsn ü Aşk, müstesna bir eserdir, onu burada herkes belirtti. Bu arada, Prof. Dr. Hüsrev Hatemi, Şeyh Galib'in, *Hüsn ü Aşk*'ın hüznü üzerinde durdu. Bence bu hüzün fikrinden de kurtulmamız lazım. Divan edebiyatında çok büyük bir neşe de vardır. Söylenen şey hüzne ait olsa bile, neşe çoğu zaman hakimdir. Divan edebiyatına sadece bir karalar edebiyatı gibi bakmamalıyız; büyük aydınlıkları vardır. Onun için Sayın Orhan Okay'ın Tanpınar'dan alıp söylediği "âvize" sözü gerçekten son derece anlamlı. Âvizenin de çok ötesinde, yıldızlar, güneşler,

büyük aydınlıklar şiiridir Şeyh Galib'in şiiri. Ondan önce gelenlerin bir çok şiirleri de öyledir. Sadece üzgünlük açısından bakmamalıyız. Dün burada sayın Hilmi Yavuz'un son derece ilginç, olağanüstü bir bildirisi oldu. Orada *"Hoşca bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen"* beyti üzerinde uzun uzun tartışmalar çıktı. Ben bu tartışmalara girmek istemiyorum, ama o beytin bence büyük önemi vardır. Çünkü bir çok kimseler, Divan edebiyatını insandan uzaklaşmış, toplumdan kopmuş, hümanizma anlayışı olmayan bir edebiyat gibi hırçın bir şekilde karalamışlar, kötülemişlerdir. Ama Yunus'la başlayan Osmanlı hümanizması Şeyh Galib'de doruğuna erişmiştir ve bu beyitte de tasavvufî hümanizmanın şahaser bir ifadesini buluruz. Çok beliğ, çok asil, çok ulvi, çok insanî sadece şairi değil, sadece Mevlevîleri değil, bütün insanları yücelten Vahdet-i Vücut felsefesinin en güzel ifadesidir bu. Mevlânâ'da buna benzer yüzlerce mısra var. Benim şahsen tesbit ettiğim düzinelerce mısra var. Bunu Şeyh Galib boşuna söylememiştir. Mevlânâ'dan ve o uzun muhteşem Mevlevî entellektüel geleneğinden aldığı ilhamla söylemiştir. Bir panteist mikrokozm vardır, bu beyitte. Hatta denebilir ki, sırf bu beyit hakkında çok önemli bir analiz kitabı yazmak mümkündür. Ben bunu sadece bir tefâhür, Galib Dede'nin bir ara meraklı olduğu bir fahriye mekaniği olarak görmüyorum. Şeyh Galib bence bunları yazarken büyük bir insanlık anlayışı içindeydi. Hiyerarşi savunucusu değildi. O bakımdan Şeyh Galib'in hümanizmasını da bence ele almamız gerekir.

Genellikle biz, Galib'i, dilde yaptığı yenilikler, hayal zenginliği, imajlarındaki o görkemli renkler bakımından düşünüyoruz. Halbuki onun ötesinde müstesna bir Tanrı anlayışı vardır ve onu bu bakımdan da ele almak gerekir.

İslamiyet'in de Hıristiyanlıktan önemli bir farkı vardır, hatta bazı yorumcular bunu İslamiyet'in bir üstünlüğü gibi görmekte ve göstermektedir. Bence haklıdırlar. Çünkü Hıristiyanlıkta, özellikle Ortaçağ skolastik düşüncesinde ilk günah, doğuştan günah, insanların aslen kötülüğü fikri hakimdir. Halbuki İslamiyet'te, insanlar Allah'tan geldikleri için, onlarda bir ulviyyet, bir asalet, bir necabet vardır. Bu unutulmaması gereken bir gerçektir. Bence Şeyh Galib ve birçok başka Mevlevî şairi, bunu, Yunus'un da yaptığı gibi, çok güzel ifade etmişlerdir. Onlar skolastiklerin "iğrenilecek dünya", "menfur dünya" fikrinden kaçınmışlardır. Özellikle Yunus. Şeyh Galib'de de o şevk, o vecd vardır, dünyanın güzelliği. Onun için Şeyh Galib'in imajları bu kadar görkemli olabilmiştir.

Galib başlangıçtan beri büyük ilgi çekmiştir haklı olarak. Sadece bizde değil, Batı'da da, özellikle Gibb tarafından çok ilginç değerlendirilmiştir. Gibb, biliyorsunuz, yüzyılın başında altı ciltlik bir İngilizce *Osmanlı Şiiri Tarihi* yazmış olan bir İngiliz müsteşrikidir. Hiç İngiltere'den çıkmamıştır, İngiltere adasından

çıkmamıştır ama yüzlerce divan şiirini İngilizce'ye çevirebilmiştir. Ben her yerde söylerim, ne yazık ki İngilizce'ye çevirmiştir çünki o kadar kötü çeviridirler ki, divan şiirini bence İngilizce konuşulan âlem için, 90 yıllık bir süre için, mahvetmiştir. Şimdi bazı Amerikalı bilginler, bu arada, Walter Andrews, Victoria Holbrook, birkaç kişi daha, Divan şiirini İngilizce'de yeniden şiir olarak da ihya etmeye çalışıyorlar. Gibb'in yaptığı hasardan kurtulmamız yüzyıl sürecektir.

Ben *Hüsn ü Aşk*'ta bir William Blake havası görüyorum. Bilmiyorum Victoria Holbrook bana katılıyor mu? Galib, birçok kimseye benzetildi yıllar boyunca. Tabii Gibb ve başkaları Dante'nin *İlahi Komedya*'sına benzettiler. Evet, bazı benzerlikler vardır. Bu arada Muallim Naci ve bazı Fransız yazarlar, Alfred de Musset'yle karşılaştırma yaptılar. Ama bence bizim Şeyh Galib'in en benzediği yabancı yazar William Blake'dir. Çünkü o da mistisizmden başlayarak bir metafizik âlemi yaratmıştır. Bizim metafiziğimizin bence en büyük şahaseri, en unutulmayacak eseri *Hüsn ü Aşk* olmuştur. Ama biz bu değerleri kaybettik.

Gerçekten *Hüsn ü Aşk*ı baştan sona okumuş kaç Türk düşünebiliyorsunuz? Hüsn ü Aşk'ı kısmen okumuş kaç Türk biliyoruz kendi tanıdıklarımız arasında, çok iyi okumuş, hatta edebiyata meraklı insanlar arasında? Divan edebiyatı tümüyle ta uzaklardan baktığımız bir tarihi eser haline geldi. İçine girmediğimiz bir cami, kubbesinin içini gönlümüze sindiremediğimiz bir yapı. Fikriyatına kör, maneviyatına sağır kaldığımız bir kültür hazinesi. Halbuki bu eserler birer manevi doruk, dünya ölçüsünde birer estetik şahaseri. Bunların içinde büyük bir ruh birikimi vardır ve bence ihmal, inkardan beterdir. Ben Divan edebiyatını inkar edenleri daha büyük saygıyla karşılıyorum. Çünkü hiç değilse onların bir davranışı var, ama ihmal edenler, bir muhteşem edebiyatı bütün aydınlığıyla, bütün ruhuyla görmüyorlar.

Galib'in önemini çeşitli bakımlardan vurgulamak zorundayız. Bir tanesi özgünlüğüdür. Her divan şairinden çok daha özgün bir şairdir. İkincisi, ses ihtişamıdır. Birçok Divan şairimiz ahenk bakımından büyük başarılar kazandılar, ama bana öyle geliyor ki, özellikle bazı şiirlerinde Şeyh Galib'in sağladığı o muhteşem senfonik ses, o sanat, o lied, o lirik güç başka hiçbir şairde aynı ölçüde bulunamaz. Üçüncüsü, arayış edebiyatının bir şaheserini yaratmış olmasıdır. Dikkat ettim bu sempozyumda hiç kimse *Hüsn ü Aşk*'tan bir arayış eseri, bir yolculuk eseri olarak bahsetmedi. Halbuki büyük bir ruhî gezinin hikâyesidir de *Hüsn ü Aşk*. Bu şark edebiyatında birçok eserde görülüyor ama Şeyh Galib'in yaptığında, yolculuğun gelişmesi bakımından inanılmaz bir ustalık vardır ve yirmi altı yaşında en geç 26 yaşında, bazı kaynaklara göre 21 veya 22 yaşında yazmıştır bu eseri. Bir de, hep diyoruz ki, divan edebiyatının son büyük şairidir Şeyh Galib, ama onu söyler-

ken unuttuğumuz bir nokta var. Belki de modern Türk şiirinin ilk büyük şairidir. Bence Türk modernizmi, Osmanlı modernizmi, edebiyatta Şeyh Galib'le başlar. Beşinci husus, tasavvuftur. Tasavvufu bu kadar değişik ifade eden bir şair bütün İslam edebiyatında az bulunur. Bu bakımdan onu tanımak, hatırlamak ve hümanizmasını çok iyi anlamak zorundayız. Biz, tür açısından bakıyoruz, divanlar açısından bakıyoruz. Hüsn ü Aşk'ın imajlarını, temalarını, mazmunlarını tahlil ediyoruz, ama Galib'in hümanizmasını ihmal ediyoruz.

Orijinalite, bence, Şeyh Galib'le Osmanlı edebiyatında doruğuna varır. Bunu tabii birçok alimlerimiz çeşitli zamanlarda ifade ettiler. Mesela Köprülü diyor ki, "Sanatın şahsiyet ve yenilik demek olduğunu, başkalarını taklit etmekle sanat eseri vücuda getirilemeyeceğini çok iyi anlamıştı". Bu Köprülü'nün fevkalade isabetli bir teşhisidir.

Galib'in şiirlerini okuyup dinlemek zorundayız. Bugün onun için, bir çok kimsenin, Turan Oflazoğlu'nun, Sayın Orhan Okay'ın, bu arada tabii, Victora Holbrook'un Galib'den şiirler okuması bence çok isabetli oldu. Biz divan şiirlerini genellikle biyografi açısından, onların ağzından söylenmiş bazı sözleri papağan gibi tekrar ederek başkalarına aktarmaya çalışıyoruz. Ama o sesleri duymak zorundayız. Kelimeleri anlamasak bile, o seslerin öyle bir musikisi var ki, okumak zorundayız:

İsterim hüsnün gibi cevrine pâyân olmasın
Tek seni sevmek cihan halkına âsân olmasın

Bu dünya çapında bir beyittir. Kuruluşuyla da, düşüncesiyle de Şeyh Galib'in şiirinde velveleler var, manevi zelzeleler var, büyük sarsıntılar var ve bunların getirdiği muhteşem bir orkestra sesi var. Türk şiirinde bence hiç kimse cehennemi ve aşkın cennetini Şeyh Galib'in gücünde yaratamamıştır.

Benim Divan edebiyatı hakkında bir kaç rüyam var, rüya demek zorundayım çünkü gerçekleşmeyeceklerini zannediyorum. Bunları birer birer sizlere kısaca sunmama izin vermenizi rica ederim:

Rüya 1: Divan edebiyatı'nda bir bilimsel değerlendirme devrimi. Biraz önce aşırı biyografik yaklaşımdan bahsettim. Bundan vazgeçmek zorundayız. Divan edebiyatı üzerinde otopsi yapmaktan vazgeçmek zorundayız. Biz Divan edebiyatının genellikle işin kolay tarafına kaçarak, kabuğunu, kemiğini, tırnağını inceliyoruz. Kalbini, ruhunu, kafasını değil. Yaşayan bir organizma olarak düşünmüyoruz onu. Halbuki düzinelerle tema ve düşünce Divan edebiyatında en güzel şekilde ifade edilmiş olarak inceleme bekliyor. Biz o ruhu, o fikriyatı anlayıp, onu anlatmak zorundayız. Yüzlerce önemli mesnevi, divan, risale tahlil bekliyor. Ama bakı-

yorum da son on yılın çabalarını düşünürseniz, birçok fevkalade değerli alimlerimiz -İsmail Hikmet Ertaylan'dan başlayarak- meslekî hayatlarının çok büyük bir kısmını metin çalışmalarına veriyorlar, edisyon kritik yapıyorlar. Bunlar da elbette çok değerli ama, bilmiyorum, altı Fuzûlî Divanı'na yeni harflerle lüzum var mı? Birinin, ikisinin bazı hataları olabilir, o hatalar birer ikişer sayfayla düzeltilebilir ama bu divanları üstüste çıkarmak bir çok âlimimizin bence ömrünü israf etmesine yol açtı. Halbuki buna gerek olmasaydı, bu yapılmasaydı da tahlile, tenkide yönelseydik, bence bugün Divan edebiyatı hakkında, hem bu edebiyatın uzmanları olan bizler, hem de bu edebiyatın değerlerini anlatmak istedeğimiz başka kimseler, öğrencilerimiz, gençlerimiz bu arada, çok daha iyi bir bilgi edinmiş olurlardı.

Osmanlı uygarlığını ve kültür tarihini daha iyi anlamak bakımından Divan edebiyatına eğilmek zorundayız. Çünkü Türk kültürü başlangıçtan bu yana, hiç değilse yazılı kültür tarihimizin onbeş yılı boyunca, belki XX. yüzyılın büyük bir kısmı hariç, kendini en fazla dille, bu arada, şiirle ifade etmiştir. Onun için bu şiiri çok dikkatli okumak zorundayız. Yalnız kendi değerleri, yalnız bizatihi şiirin estetiği açısından değil, ama kültürümüze ayna tuttuğu için, kültürümüz, bir çok boyutlarını şiir yahut nazım olarak sonraki çağlara ulaştırdığı için bunu yapmak zorundayız.

Ben diyorum ki, transkripsiyon bitmeli, durmalı. Transliterasyona lüzum yoktur artık. Tahlile yönelmeliyiz. Bunu söylerken gerçekçi bir düşüncem de var. Amerika'da bir meslektaşımız, Prof. Walter Andrews -Divan edebiyatı uzmanı, Victoria da çok iyi tanır, burada yardımcısı da var-bilgisayarla o kadar ileri bir usul geliştirdi ki. Ben gittim, Amerika'nın ta öbür tarafında olan Seattle şehrinde nasıl yapıldığını inceledim. Herhangi bir divanı yeni metodla en fazla üç gün içinde tam kitap olarak latin harflerine çevirilebiliyor. Bizim âlimlerimizin bazen aylarca, yıllarca üzerinde çalıştığı divanlar artık çok kısa bir sürede latin alfabesine geçecektir. Bence yeni bir aşamaya gelmeliyiz. Gereken temel çalışmaların çoğunu yaptık bitti. Şimdi yapmamız gereken, yeni birtakım boyutlara yönelmek, yeni arayışlar yapmaktır. Divan edebiyatını çok zengin bir coğrafya olarak, bir kültür iklimi olarak, dünyaya maledilmesi gereken bir edebiyat hazinesi olarak yeniden değerlendirmek zorundayız. Bunu aynı zamanda, kültür tarihimizi daha belirgin olarak ortaya çıkarmak için yapmak zorundayız.

Rüya II: İkinci rüyam şu: Türkiye dışında Türk kültürünün birçok yönü nasıl ihmal ediliyorsa, Türk edebiyatı da ihmal edilmektedir. Tabii birkaç büyük istisnayı, Victoria Holbrook'u Walter Andrews'i ve Avrupa ülkelerinde bu konuda çalışanları tenzih ediyorum. Ben Princeton Üniversitesi'nde hocayken bana bir öğrenci geldi, dedi ki, "Bir kaç yıl önce burada İslamî edebiyat dersi veriliyordu,

adını vermek istemediğim profesör derslerine yıllarca şu sözlerle başlamıştı: "İslamî edebiyat, Arap ve Fars edebiyatıdır. Bir Osmanlı -Türk edebiyatı da vardır, ama biz bu derste o edebiyata hiç dokunmayacağız. Çünkü Fars edebiyatının bir uzantısından, bir taklitinden başka birşey değildir, bizatihi değeri yoktur, Türk Edebiyatı yoktur". Bu kanaati değiştirmek için hepimiz, Amerika'da, başta W. Andrews ve V. Holbrook olmak üzere, büyük gayret sarfediyoruz. Bu engelleri aşmak zorundayız, aşacağız. Bir çok batılının gözünde divan şiiri birtakım eleştirel formüller ve teoriler için bir oyun ve bir oyuncak haline getirilmektedir. Bundan şikayet ediyorum. Victoria'dan da şikayetçiyim. Hatta yeni çıkan kitabının bir eleştirisini yazdım geçenlerde. Yakında yayımlanacak. Divan edebiyatının kendi iç metodolojisi olması gerekir. Batının sevdiği, moda olarak beğendiği bir takım eleştirel formülleri, tesirleri Divan edebiyatına sokmaya çalışmanın bence anlamı yoktur. Yaratıcı çabayla, Divan edebiyatının kendi içinden estetik ve eleştirel değerlerini bulup onları kullanmak zorundayız. Halbuki batıda bir çok kimse şimdi bunun tersini yapıyor. Foucault'dan bahsedildi, mesela, Foucault'ya benim de çok büyük saygım, merakım var. Ama Foucault'yu ne olursa olsun, Divan edebiyatına uygulayamayız. Yanlış bir yaklaşımdır, bir zorlamadır, bir iğreti yaklaşımdır. Ama Divan edebiyatının kendi iç değerlerini bulup, kendi eleştirel metodolojisini yaratmak zorundayız. Bunu dışarıdakiler ve içeridekiler ancak birlikte yapabiliriz. Batılılar genellikle Divan edebiyatının seslerini duymuyorlar, ölü metin olarak kağıt üzerinde okuyorlar. Bizde de var bu eğilim maalesef. Divan edebiyatının göze, akla hitab eden tarafları üzerinde duruyorlar. Mazmunlara ve mânâ derinliklerine ilgi gösteriyorlar, bunun sonunda fevkalade güzel bazı akıl yorumları ortaya çıkıyor, ama şiirin bunu yapması yeterli değil. Şiirin kendi sesi, kendi iç gücü var, onu bulmak zorundayız.

Bizim bir kabahatimiz var: Batılıların Divan edebiyatı hakkında yazdıkları olağanüstü önemli makale ve yazıları okumuyoruz, kendi dilimize çevirmiyoruz. Bakın W. Andrews, bundan on yıl önce, bence divan şiiri hakkında yazılmış en önemli modern eseri yayımladı. İkincisi, Victoria'nın yeni yayımladığı kitaptır. Ben o zaman, 1985 Eylül'ünde Milliyet Sanat Dergisi'nde o kitabı değerlendiren bir yazı yayımlamıştım. Anlatıyorum o yazıda; bir Amerikalı bilim adamının niçin önemli sonuçlar getirdiğini. Üçüncüsü, *Şiirin Sesi Toplumun Türküsü* adlı bir kitaptır. Şu sonuca varıyor W.Andrews: "Gazel sırf yüksek sınıfa özgü değildi. Okuyanlar ve dinleyenler arasında yüksek kısımdan olmayan çok kimse vardı. Kelime dağarcığı çetin olsa bile, divan şiirini her kelimenin anlamına varmaksızın da zevkle dinlemek mümkündü. Kaldı ki belirli kavramlar ve deyimler gazellerde çok tekrarlandıkları için eğitimli olmayanlar tarafından bile kolayca anlaşılıyordu. Divan şiiri ile halk şiiri arasında geniş bir uçurum olduğu görüşü de doğru değildir. Bu

ikisi tek ve birleşik bir kültürün aynı gereklerden ve itilimlerden doğan ürünleridir; ikisi arasında farklar vardır ama kesin ilişkiler yabana atılamaz. Bunu Sayın Prof. Cemal Kurnaz da çok güzel bir araştırmayla birkaç yıl önce ortaya koymuştu.

Gibb, tahlil bölümü bakımından hârikulade bir eser olan altı ciltlik '*Osmanlı Şiiri Tarihi*'ni 1901 yılından 1909 yılına kadar yayımladı. Sonraki yıllar, E. G. Brown tarafından hazırlanarak Gibb'in ölümünden sonra çıkarıldı. Ne yazık ki bu önemli eser, Halide Edib ve seminer öğrencilerinin birinci cildin bir kısmından yaptıkları çok güzel çeviri bir yana bırakılırsa, o günden bugüne Türkçe'ye çevrilmemiştir. Ben birkaç yıldır kendi gayretimle vakit buldukça tercümeye ve bu tercümeyi tamamlamaya çalışıyorum. Ama ben işi büyük tuttum, eleştirmeni ve düzeltmeni olarak yapıyorum. Birçok hatalar ki, bazıları fahiş hatalardır, düzelterek yapmaya çalışıyorum bu çeviriyi. Eserin tamamı 1500 sayfadır, şiirleri saymazsanız. Yüzlerce şiir var içinde, onları asıllarıyla çok daha güzel bir şekilde kullanabileceğiz. Çok büyük iştir, öyle bir kitabın düzeltmeli, ilaveli, eleştirili bir çevirisini yapmak. Bitirebilirsem, o kitab çıkarsa, ilk yayın tarihinden yüzyıl sonra Türkçe'mizde o önemli eser, o kaynak eser ortaya çıkmış olacaktır.

Rüya III: Üçüncü rüyam, Şeyh Galib'in ve diğer şairlerimizin ve eserlerinin özgünlüğünü ortaya koymak. Ben dışarıda uzun süre yaşamış ve yaşamakta olan bir insan olarak çok ızdırap çektim, hâlâ çekiyorum, çünkü her yerde, her vesileyle edebiyatımızın taklit olduğunu söylüyorlar. Ben de biliyorum, bir çok eserimizin taklit ve doğrudan doğruya tercüme olduğunu, ama taklit olmayan nefis eserlerimiz de var. Bunları konferanslarla ve yayınlarla sunduğumuzda, bir çok kimse anlıyor ki Türk şiirine haksızlık etmişlerdir. Türk şiirinin uzun tarihi içinde kendine özgü, özgün pek güzel, değişik, Arap ve Fars edebiyatlarında bulunmayan pek çok örnekleri ve şahaserleri vardır. Şeyh Galib onun için önemlidir. Çünkü taklidin ve tercümenin zincirlerini atmıştır. Mesnevi'nin bağımsızlığını o büyük *Hüsn ü Aşk*'ta ilan etmiştir. Ama Divan edebiyatımız o en başta bahsettiğim kara boşluk içindedir; ondan kurtulamıyor. O boşluğun içinden arasıra bazı sesler ve yankılar işitiyoruz. Onlara da şükür diyoruz ama bu ölü dil düşüncesi, tabii, hepimizi, birçok gayretlerimizde sıfıra indirmese bile çok yıpratıyor. Sonra aşırı soyutluk diye bir şey var. Ben Divan edebiyatının hiç de soyut olduğuna inanmıyorum. Her şiir bir anlamda soyuttur, her dil ifadesi bir anlamda soyuttur ve öyle de olmak zorundadır. Bu, tabiatı icabıdır. Sosyal temalardan kaçmış bir edebiyat diye bir çok kimsenin ezbere ortaya attığı bir şey vardır. Benim bildiğim yüzlerce, binlerce şiir var ki en güçlü, en cesur sosyal tenkitlerle, kültür tenkitleriyle, değişim arzularıyla ve yeni ilhamlarla doludur. Divan edebiyatında ufak esintiler halinde bile olsa,

büyük değişme arzuları hep dile getirilmiştir. Biz onları görmeden birtakım karakuşî hükümler veriyoruz, Divan edebiyatı hayattan, realiteden kaçmıştır diye. Asla. Divan edebiyatı hem soyutta zafer kazanmıştır, hem somutta. Ama bunu ortaya çıkarmamız, izah etmemiz lazım. Bunu yapmak için, her şeyden önce, bizim benimsememiz lazım.

Rüya IV: Dördüncü rüyam, Divan edebiyatını şu veya bu şekilde bugüne ve yarına nakletmek. Ölüme bırakamayız. Eğitim yoluyla, iletişim yoluyla bir şeyler yapmak zorundayız. Eğitimde, maalesef Divan edebiyatımız çok haksızlığa uğramıştır. Ben kendi hocalarımdan biliyorum, eğer sadece hocalarımın bana öğrettiği Divan edebiyatıyla yetinseydim, bu edebiyattan zevk almadan yaşayan bir insan olacaktım. Kendim oturdum çalıştım, kendim dinledim, seslerini duymaya çalıştım. Eminim bugün de bir çok öğretmen Divan edebiyatını ölü bir edebiyat olarak sunuyordur. Öyle düşünmeseler bile şu veya bu şekilde okumayarak, yanlış okuyarak ve değerlerini aktarmayarak berbat ediyorlardır. Galib'deki şu onomatopi şahaseri sesi duyun:

Etvâr-ı cerha uy Mevlevî ol
Seyrân edersin devrân edersin

Bu ihtişamdır. İki müstefilâtün ile kısacık, on hecelik iki mısra. Bütün bir sema âyininin ihtişamını ve bütün bir kâinatın dönüşünü veriyor. Biz Şeyh Galib'in ve başka divan şairlerinin seslerini yeterince duymadık, duyamıyoruz. Bunda okuma hataları çok büyük rol oynamaktadır. Ben gençliğimde Robert College'de öğrenciyken Yahya Kemal şiir okumaya geldi. 1950 yılıydı. Gittik, bir öğretmen ve on bir öğrenci vardı. Yahya Kemal'i dinlemek üzere sadece on iki kişinin bir şiir toplantısına gitmesi de ayrıca acıklıdır. Yahya Kemal'e çok büyük saygım, sevgim ve hayranlığım olduğu halde sonradan gittiğime pişman olmuştum. Yahya Kemal kendi şiirlerini o kadar kötü okumuştu ki, hâlâ unutamam. Hatta haddim olmayarak bazan, ne kadar yanlış okuduğunu vurgulayabilmek için taklit ediyorum. O kadar kötü okudu ki duymamış olmayı tercih ederdim. "Endülüs'te Raks"ı okumuştu.

Zil, şal ve gül, bu bahçede raksın bütün hızı

mısraı ve bütün şiir gerçekten bir raks. Adeta rakkasenin nasıl döndüğünü görüyorsunuz. Onun için burada bir çok arkadaşın bu şiirleri çok güzel bir şekilde okumaları hoşuma gitti. Aruzun dışında okumak lazım. Eskiden de şimdi de, bir çok kimse -Ben bazı efsane haline gelmiş büyük Divan edebiyatı hocalarını da dinledim- sadece tumturaklı okuyorlar. Bazıları da şiiri değil de sadece vezni okuyorlar. Halbuki şiir daima veznin ötesinde, üstünde olmalı. Şeyh Galib'in ya-

rattığı şarkıyı, sesi dinleyin. Divan şiirinin en büyük yönlerinden biri, şiirlerin kendilerini beste olarak yaratmasıdır. Her şiirin kendi ölçüsü içinde bir şarkı olmasıdır. "Gül ateş gülbün ateş gülşen ateş cûybar ateş". Bence şiir kendini okuyabilmeli. Şiire kendimizi empoze etmemeliyiz. Eskiler her şiir aynıymış gibi okurlar. Asla. Her şiirin kendi haysiyeti, kendi heyecanı, kendi coşkusu vardır.

Rüya V: Beşinci rüyam, Divan şiirinin kültür içindeki yerini ve işlevini, nihayet tam olarak tesbit edip onu yeniden yaratmak ve kültüre bağlamak. Divan edebiyatından hiç kimse utanmamalı, çekinmemeli. Çünkü bazan nasıl ki bir zamanlar sosyal adalet diyenlere kominist damgası vuruluyor ya da Orta Asya Türkleri'nden bahsedenlerin adı birden Turancı'ya çıkıyordu; Divan edebiyatına meraklı olanlara da çok çirkin bir şekilde gerici, yobaz damgası vuruluyor. Osmanlı edebiyatına saygı, sevgi duymak, hayran olmak, onu kullanmak ve değerlendirmek asla gericilik değildir, ilericiliğin kendisidir. Çünkü kültürümüzü iyice anlayıp değerlendirmedikçe ileriye gitmemiz mümkün değildir. Türk ulusunun gerçek ileriliği kültür kimliğine sahip olmakla mümkün olacaktır. Aksi halde iğreti, yalan yanlış, uydurma ve taklitçi bir kültür olacaktır. Divan edebiyatını öz zevkleriyle, tadlarıyla yeni kuşaklara vermezsek o kuşakları kaybedeceğiz. Ve bu arada kültürü de kaybetmiş olacağız. Bizler âdeta bu kültürdeki o seslerin son kalıntılarıyız. Biz bu işi şimdi yapmazsak eğer, sonraki nesiller arkeologlar gibi yapmak zorunda kalacaklar. Halbuki bu devamlılığı, manevi ve fikrî değerlerle kendi içimizde sağlamak zorundayız.

Rüya VI: Altıncı rüyam ise, Divan edebiyatını değerlendirmek için kendi içinden bir metodoloji bulmak zorunda oluşumuzdur. O metodolojinin ne olduğunu bilmiyorum. Bende henüz yok, ama biliyorum ki bilginlerimiz arasından bir, iki, üç, beş dâhi genç çıkacak ve o metodolojiyi yaratacak. Bunu yaratamazsak, Divan edebiyatına daima bir yabancı gibi dışarıdan bakacağız. Bunu yapabilmek için de yaratıcı ilim anlayışına yönelmek zorundayız. Ne yazık ki kitaplarımızın ve makalelerimizin çoğu malum olanı ilam ediyor. Tekerrür, aktarma hatta intihal çoktur. Bazen birbirimizden aşırıyoruz ve ilmî hüviyetimizi adeta ilmî hırsızlığımıza bağlıyoruz. Bence artık genel edebiyat tarihlerine ihtiyacımız yok. Meğer ki yeni bir metodolojiye dayanarak yeni bir edebiyat tarihi yaratılsın. Edebiyat tarihinde nazirecilik bence en büyük dertlerimizden olmuştur. Artık şimdi cesur ve geniş kapsamlı özgün tahlillere yönelmeliyiz.

Rüya VII: Son rüyam da şu: Divan edebiyatının manevi iklimini şu veya bu şekilde bugünkü kültürümüzde yaratmaya çalışmak. Bu kökten dincilik değildir. Bu, değerli bir edebiyatın özünü ve değerlerini yenileyerek bugüne getirmek demektir. Bunu bir çok şairimiz gayet güzel bir şekilde yapıyor. Tasavvufu ihya

etmek zorundayız. Çünkü tasavvufi hümanizm ve tasavvufi değerler kültür tarihimizin en değerli girişimlerinden biri olmuştur. Bu değerler öze indiği gibi aynı zamanda ötelere de yönelir. Fiziktir, iç âlemdir, dış âlemdir, metafiziktir, suhan'ı vardır, sözü vardır, sesi vardır ve değerleri vardır.

Yedi rüyam var dedim, ama bir rüyam daha var. O da, bütün bu önceki yedi rüyanın bir mucize sonucunda gerçekleşmesi. Ben bunun olabileceğine inanıyorum. Eğer bu millet, bu edebiyat bir Şeyh Galib çıkarabilmişse bence XXI. yüzyılda Şeyh Galib'e benzer yeni bir müceddid, yeni bir büyük kafa, bir deha yaratacaktır. Derim ki Galib'in ruhu iklimimizden, aşkı gönlümüzden ve şiirleri canevimizden eksik olmasın.

6

Şeyh Galib'den Günümüze Yansımalar

Çağırdığım fecirde yoğrulacak bir yapı
Dumanlar içinde
Alevler içinde bir Şeyh Galib'tir ustası
Sezai Karakoç

Yenişehirli Avni

Âteşgede'den

Târih-nüvis-i şu'le-nûşân
Seyyâh-ı diyâr-ı berk-pûşân
Yani kalem-i şihâb-peyker
Bu resmile arz-ı sûziş eyler
Kim var idi bir garîb derviş
Dil-suhte, dil-fikâr ü dil-rîş
Her gördüğü şem'e dûş olurdu
Âteş gibi pür-hurûş olurdu
Hurşîd-i felek gibi cihân-pûy
Çevgân-ı belâya âteşîn gûy
Meşrıkde bir âfitâb işitse
Mağribde ya bir şihâb işitse
Raksan raksan şitâb ederdi
Bir zerre gibi uçup giderdi*

* Sadettin Nüzhet: Şeyh Galib, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul 1932, s. 23

Ziya Paşa

Harâbât Mukaddimesi'nden

Hayriyye kemâli anda gâ'ib
Haklı görülür biraz da Galib

Za'fın görüb anda şîr-i nazmın
Sürmüş üzerine pîr-i nazmın

Ol şevk ile Hüsn ü Aşk'ı yapmış
Elhak Dede can külâhı kapmış

Sarfeyleyüb ana cümle tâbı
Pek şiveli yazmış ol kitâbı

Gelmişdir o şâir-i yegâne
Gûyâ bu kitab içün cihâne*

* Harâbât, C.1, Dersaadet 1291

Köprülüzâde Mehmed Fuad

Şeyh Galib

Tarz-ı selefe tekaddüm etdim
Bir başka lügat tekellüm ettim

Ne ibtikâ-yı tahassür.. Ne iştikâ-yı melâl..
Nazar-rübâ ve mülevven bir âsmân-ı hayâl:

Önünde nâ-mütenâhî hadâyik-i gülgûn
Yeşil, siyah, sarı, gûyâ ki nakş-ı bukalemun;
O mor çemenlerin üstünde tuhfe-i ezhâr
Neşîdeler, kelebekler zaman zaman oynar.

Semâsı: Nâ-mütenâhî.. Zemîni: nâ-mahdûd
Okur hayatına, bir selsebîl-i şi'r i sürûr
İlel'ebed duyulan bir neşîde-i hülyâ
Sımâha çarpar, olur neşve-çîn-i istignâ..
Semâda sâhir olan Zühre'nin hayâli gibi,
Güler nigâhıma gâhî o çehre-i asabî:
Nazarlarında şebâbın sürûd-ı sevdâsı
Yüzünde belli olur ilmâ'-ı hülyâsı,
Nigâh uzaklara ma'tuf.. Ufuk içinde arar
Hamâme-i dile bir âşiyâne-i seyyâr..
Çıkar bulutlara, sâir olur semâvâtı,
Uçar uzaklara -bazan- nigâh-ı hâcâtı;
Perî-i rûhunu gûyâ ki cüst ü cû eyler
Nazarlarından uçan bir şuâ'-i gam-perver..
Tahassürâtı bulunmaz.. ne iştikâ.. ne melâl..
Nazar-rübâ ve mülevven bir âsmân-ı hayâl
Zemîn-i aşkını telsim eder.. O cûşâcûş
Arar hayâline mahrem bir âlem-i hâmûs..
Bir öyle âlem-i ulvî ki: Hâr u pür-elvân,
Yeşil, semâsı.. Zemîn: Mâi.. Çehreler handân..

Mesâ-yı enveri: Pür mevc-i subh-ı sevdâî..
Sabâh-ı esvedi: Mefrûk-ı sâm-ı hülyâî
Leyâl-i şi'rine yüz bin sabâh olur kurbân,
Zılâl-i fikretine kalbler durur hayrân:
Nedir o revnak u safvet.. Nedir o levn-i sürûr

Nedir o âlemi setreyleyen müessir nûr?
Yağar zemine encüm-i semâ hülyâdan*
Uçar semasına envâr-edîm-i rü'yâdan..
Fezâ-yı fikreti: Envâr içinde mevcâmevc
Semâ-yı fıtratı: Elvan içinde fevcâfevc
Tasavvurâtı -evet!- bizden ayrı, nâ-mahdûd..
Bulur hayâline hep başka başka cây-ı sürûd..
Yok öyle gamlı emeller.. Keder-nümâ sözler:
Tahayyülâtını, yalnız zaman zaman söyler:
Tahhassüratı bulunmaz.. Ne ibtika, ne melâl..
Nazar-rübâ ve mülevven bir âsmân-ı hayâl..**

11 Şubat 1322

* "Ger itmese mihr ü meh tekaddüm/Şebnem yerine yağardı encüm" (Hüsn ü Aşk)
** Mehâsin, Sayı 1, Eylül 1324

Tahsin Nahid

Bahar

Şemîm-i gül getirür bağa kârbân-ı bahar
Şeyh Galib

Topluyor ıtr-ı şûh-ı ezhârı
Bağçelerden geçen melîke-i bâd;
Serpiyor nâ-nüvişte eş'ârı
Reh-i hülyâma bir ferişte-i yâd...

Bağçenin kalb-i pür mesârından
Çıkıyor bir hevâ-yı aşk u füsûn;
Güllerin bûy-ı ra'şedârından
Sızıyor en hafî bir âh-ı derûn...

Taşıyor ihtirâs-ı şevk u şebâb
Gençleşen sîne-i tabîatinden
İşte kalbimde bak bu köhne rebâb.

Âh gülden sürûd-ı hilkatten
Toplayıp nağme-i muhâlâtı
Bestelendirdi hep hayâlâtı*

* Servet-i Fünun, C.42, 1327, s.76

Faruk Nafiz Çamlıbel

Hüsn ü Aşk

Başım ki fırtınalardan bu anda kurtuldu,
Senin dizinde nihayet biraz sükûn buldu...
Dalınca alnımı kat kat genişleten siteme,
"Neden bu vakte kadar bekledin, zavallı?" deme;
Şikâyet etme, sakın boş geçen zamânından.
Geçen zamanla ne eksildi hüsn ü ânından,
Geçen zamanla ne kaybetti rûhumun güneşi?
Muhabbetim de, cemalin de lâyemûtun eşi...
Gelince hüsn ile aşk, ansızın, nazar nazara
Bir an içinde döner karşılıklı aynalara.
Zaman, mesâfe ve sonsuz hayâl önünde nedir?
Ne hükmü var ki, bütün kaybımız beş on senedir!
Dehâlar ölse de mısrâlar ihtiyarlamaz;
Güzelliğinde senin böyle tâzedir kış, yaz;
Nasıl duvarda değişmeksizin durursa resim,
Nasıl güzelse Boğaz her saatte, her mevsim...
Diler beşikte görünsün, diler mezara yakın,
Yanan gönüllere ilhâmı bir gelir aşkın.

Büyük çınar gibi zahmetle şanlı sevdâlar;
Bahâra geç kavuşur, sevgilim, büyük dağlar!*

* Han Duvarları, Devlet Kitapları 1000 Temel Eser, İstanbul 1969

Rıfkı Melul Meriç

Aşk

Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsmânın
Şeyh Galib

Sessizce bürür kalbini bir şey,
Birdenbire bir ummadığın gün.
Bağrında açar bir yara sonra
Sızlar için ilk ağladığın gün.

Bir şey ki, havadan daha seyyal:
Bir şu'le ki, yangın gibi sârî.
Bir kalpten öbür kalbe akarken
Olmakta o bir "âteş-i nârî".*

* Muhtar Tevfikoğlu, Rıfkı Melûl Meriç, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1986

Mahir İz / Mustafa Seyit Sütüven

Gazel

Şeyh Galib'e nazire

Biz mugeylanzâr-ı hicrandan keremler görmüşüz
Bûstan-ı vasldan bir çok nedemler görmüşüz

Geh gubâr-ı pâyimiz encüm, gehî biz hâk-i pây
Tâclar üzre basup hâk-i kademler görmüşüz

Bîm ü ümidlerle olmuş perver-şiyâb-ı hayâl
Münharif lağzîde-pâ bir çok semenler görmüşüz

N'ola ger kıldıysa ol tersâ niyâz-ı vaslı red
Gam mıdır bizler nice len'ler, felem'ler görmüşüz

Olmadık biz gerçi sîrâb-ı zülâl-i vuslatı
Redden îmâya mûsil bezm-i Cem'ler görmüşüz

Nidelim yevm-i nâimi kim reh-i dûzahde biz
Arşlar hükmünde ân-ı muğtenemler görmüşüz

Görmedik görmüşlerin fecr-i rehâ-bahşâsını
Âsumân-ı neşvede birçok demler görmüşüz

Bir gönül yakmış ve sû sevk eylemiş çeşmânına
Dün hat-ı Seyyid'de âteş üzre nemler görmüşüz

Görmüşüz ya görmemiş seyyân olur ceşmânına
Zâr ile mâdem ki Mâhir bunca gamlar görmüşüz*

26 Eylül 1935

* Mahir İz, Yılların İzi, İrfan Yayınevi, İstanbul 1975, s.248. Bu ortak nazirenin 1, 3, 5, 7 ve 9'uncu beyitleri Mahir İz'e, diğerleri Mustafa Seyit Sütüven'e aittir.

Arif Nihat Asya

Hüsn ü Aşk

Karanlıklarda, yer yer
Ağaç yakuut güller..
Her akşam bir düğün, her
Sabah gerdek sabahı.

Gelir, ergeç, bu mevsim
Ve birgün der ki: "Geldim!"
"Gülün, zambakların, kim
Demiş, vardır günahı?"

Bilir irfanı şarkın
Ki, fermanıyla Hakk'ın
Ezelden Hüsn ü Aşk'ın
Kıyılmıştır nikâhı.*

Kubbe-i Hadra'dan

(...)

Ağlaşır neyde derinden iki âhû, iki ses..
Biri Galib Dede, yolcum, biri Beyhan Sultan.

Dedim: "Ey sevgili kuşlar, hani Galib Dede'nin
Hüsn ü Aşk'ında tüten can sultan?"

Dediler: "Burada onun
Adı Giryan Sultan".

Bularak Beyhan'ı eş'ar okudum Galib'den
Kapanıp ağladı mermerlere Beyhan Sultan*.

* Bir Bayrak Rüzgar Bekliyor, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1982

Behçet Necatigil

Ölü

Ateş denizlerinde mumdan kayıklarla
Sağlam mı tekneler aşkları geçmeye
Güç.
Biri var pencerede
Pencere önlerinde ağlar duruyor
İlerde güneşte balıklar kuruyor
Dirilirdi beni su pınarlarında yunsa
Güç.

Gider yol bir Galib'e, Yunus'a
Ama bu ne çok ölü ağlar güç.

Biri de var gecede
Saçlarından her gece kır ağlar örüyor
Ötede mum yanıyor bir şeyler dönüyor
Pervaneler ard arda ne de çabuk ölüyor
Güç.

Dirilirdi sularına bir sağlam tekne olsa
Ama bu ne çok ölü ağlar güç.*

* Yaz Dönemi, De Yayınevi, 2.bs., İstanbul 1968

Sezai Karakoç

Fecir Devleti'nden

Çağırdığım fecirde yoğrulacak bir yapı
Dumanlar içinde
Alevler içinde bir Şeyh Galib'tir ustası
.....
Ve Şeyh Galib, yeniden iş başında şafakta
Yeni dünyanın ilk ustalarından
Benim dünyamın muştucularından
Alev duman kan ve gül içinde
Leylak, kadından düşen şafak
Ve kadın, anneden çocuğa akan
Bir şelale belki, dünya kayalıklarından
Ta.. cennete dökülecek
.....
Usta mimar yani Şeyh Galib'in öğrencisi
.....

Hayır. Hayır. Bu madeni sis
Bu kömür tabakası üfürülecek
Gül bahçelerinden gelen
Şeyh Galib işi
Bir şafakla

Damarlarımız canlansın eski ruhun dirimiyle
Alev dumanı ve kan içinde.
Bir şafak yapısı belirsin önde
Şeyh Galib'in divanı gibi
Yücelsin önümüzde yeni bir fecrin devleti
İnsanlığın yeni bir kader dönüşümünde*

* Şiirler IV, Zamana Adanmış Sözler, Diriliş Yayınları, 3.bs. İstanbul 1985

Hilmi Yavuz

Kalp Kalesi

kalp kalesi! ben sana
sürgün, sen bana hüzün
dayanır mı hüsn ü aşk bu
kırgındır yollar döndükçe
burçları bengisuyunda Aşk'ın
ve kimbilir hangi suyunda güzün

kalp kalesi! sen yaşlı Söz'ün
kopar zincirlerini
hem oğlun hem mahpusun
olan söz bu! hem gece
hem gündüzün kanadını aç
atım, geç ateşi ve.. Hüsün

kalp kalesi! her dize
bir gizli bahçedir
sevda senin hisarın
ah çeken kılıcın
bir düğün olan adın
sonunun başındadır yaz
ve güller çözülsün*

* Yaz Şiirleri, Can Yayınevi, 2.bs. İstanbul 1984

Turan Oflazoğlu

Güzellik ve Aşk'tan

AŞK:
Ateş denizinde mumdan gemiler yüzdüğünü
yola çıkmadan işitmiştim dostum,
oraya mı geldik ne?

GAYRET:
Binlerce dev var bu gemilerde,
ama korkup yüreğini gevşetme sakın!

AŞK:
Mumdan gemiler erimiyor ateşte
alev dalgaları yakıyor kıyıları.

GAYRET:
O bildiğin dünyada değiliz artık,
apayrı yasalar yürür burada..

AŞK:
Gemilerden biri tam karşımızda durdu.
Bak işaret ediyor devlerden biri.

GAYRET:
Seni istiyorlar aldanmayasın!

II DEV:
Gemiye gel, Aşk!
Esenlik bulursun burada, güvenlik blursun.
Bu denizi aşmanın başka yolu yok.

AŞK (umutsuz)
Başka yol görünmüyor gerçekten.

Çıkmaza girdim yine, hem bu kez daha beterine.
Ne geri dönmeyi düşünebiliyorum,
ne de gücüm var bu ateşten denizi geçmeye.
(Ateş esinip kişner)
Ne diye huysuzlanıyor hayvan?

GAYRET:
Güzellik sana ne diye armağan etti onu?
Başıyla denizi gösteriyor bak!
mahmuzla atını, Aşk!

AŞK (sevinir):
Göster kendini ey alev kasırgası!
(At daha gür kişner)
Heey! Ateş dalgalarının üzerinden
anka gibi süzülüyor bizim al küheylan!

GAYRET:
Bak, o kara kara devler şimdi
gölgeye döndüler mumdan teknelerinde!

AŞK:
Bu ne yaman denizmiş dostum.
Cehennem kuyularına benziyor çevrintileri.
Kıvılcım tufanı bu, kan ummanı!

GAYRET:
Yüzünün güzelliği artıyor kızıllıktan ey Aşk,
güneş kanlı şafaklar içre kaldı sanki.
O sana söylenen cevherin ateşi bu!
Kartal gibi uç da yüksekliğe kan artık,
altedip bütün sıkıntıları
şeref üstüne şeref kazan artık!*

* Güzellik ile Aşk (Müzikli Oyun), Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara 1991

Hüsrev Hatemi

Ave Praha'dan

(...)

Hatırlatma bana bizdeki
Sulugöz ve içten olmayan özlem...
Bir Ortaçağ katedralimiz sayılan
Bergama Ulucamii'ne uğramadan
Sadece antik kenti gezdikten sonra
Cehennemi otobüslere dolarak
Cehennem olan kıroları ve Tünel'de
Galip Dede'ye baş çevirip bakmadan
Sent Antuan'a seğirten zontaları*

* Gün Akşamlıdır, Dergah Yayınları, İstanbul 1994, s.33

Beşir Ayvazoğlu

Kayıp Şiir

Altın bir olta saldım yaşanmış zamanlara
Ah o güzellikler elimizden uçup giden
Belki Kadı Burhan'dan bir ince tuyuğ
Bilinmeyen bir kıssacık belki Sadi'den

Belki cin gibi çarpan birkaç büyülü mısra
Hüsameddin unutmuş Mevlânâ söylese de
A mîrim, a cancağzım, belki Hüsn ü Aşk'ı
O yitik sözler için söyledi Galib Dede

Ah, belki de Endülüs'de bir zamanlar, dalgın
Bir şairin düşürdüğü şâhâne muvaşşah
Belki Hayyam'ın hayalindeki son rubai
Belki bir gazel Fuzuli'den, redifi "eyvah"

Bir gün bir konakta küçük beye arap dadı
Dedi ki: "Bahçelerde çiçeklere Şeyh Galib
Sözsüz bir tardiyeyi gizlice fısıldadı"

Hani rüyada söyler de unutursunuz ya,
Belki öyle unutmuş uyanınca Ali Şir
O yüzden Haşim'inki rüya üstüne rüya

* Türk Edebiyatı, Sayı: 241, Kasım 1993

Osman Hakan A.

Sözler ve ben

Derd-i hasretle neler çektiğimi ben bilirim
Yareme şimdi ne zehr ektiğimi ben bilirim
Şeyh Galib

Aşk!.. benim habercimdir,..ay,..
sular genişlese ne çıkar?..Bağlar, ateş
çimentosu,.. yeri göğü,.. beni bana,
soran belleğim,.. çaresiz, şimdi,.. kararsız
sözlerin,.. sarsıldığı vakit, beliren
kuşlar sorar, .. siyah, gece'
nedir?.. Ateş!.. kızıl, gün'
nedir?..Ateş!..inanılmaz
gece,.. tamamlanmamış, ..bir delik
günler,..bir şimşek gibidir, bazen
bir parça dağlanan,.. kağıtlar,..

Kimin umurunda sanki,.. bir'
uçtan— bir uca,.. gidilen yolculuklar
bilindi mi?.. Yollar,.. yollarla gitti,..
kavuşunca, varılmasa da,..benden,..hiç'
biçâre kağıt, bundan bezer mi?.. Dil'
in, ardı sıra,.. o gölgeler(Ay'
la) zırh edinirler, birbirlerini, beni'
bana,..üstüste yığan, zaman
çeker gecelere doğru,.. günleri,
hediyelere bezenmiş sözlerden,
yağmalarken,.. ben kendimi,..

Aşk!.. Benim habercimdir,.. ay, çaresizdir şimdi
kavuşunca, varılmasa da benden,..*

*Gül Odası, Şiiratı Yayıncılık, İstanbul 1995

Muallim Naci

Mehmed Muzaffer Mecmuası'ndan

Hüsn ü Aşk nâzımının -zamânında zuhûr eden yâve-gû Es'ad'lardan temeyyüz maksad-ı âlicenabanesiyle- Es'ad mahlasını Galib'e tebdîl etmesi üzerine nasılsa meşhur Surûrî'nin lisanından sudûr eden:

Bilmem ey menhûs adın Es'ad mıdır, Galib midir
Zâtını ta'rîf kıl kimsin kime mensûbsun
Gerçi dersin şâirâne ben tegallüb eyledim
Pîş-i erbâb-ı sühanda gâlibâ mağlûbsun

hicviyesinin İstanbul'da şüyûu Galib'in muhiblerini pek müteessir etmiş idi.

Vaktiyle Hüznî tahallus eden Surûrî'nin kendi mâsebakını unutarak Galib'e böyle -tebdîl-i mahlas vesilesiyle- çıkışması bazılarına eğlence olmuş ise de ârifâna çirkin görünmüştür.

Kimin olduğu bilinmeyen kıt'a-i âtiyenin birkaç gün sonra intişârı o tesiri oldukça ta'dîl eyledi:

Mağrurluğun olmada günden güne efzûn
Şâyeste idi mahlasın olsaydı Gurûrî
Galib görünen Es'ad'a menhûs diyorsun
Hüznî'yi unuttun mu ne yaptın a Surûrî

Surûrî'nin tecavüzü en ziyade Vahîd Efendi'yi mahzun etmiş idi. Bu zat, Galib'in pederi Reşit Efendi gibi Mevlevîhâne Kapusu semtinde sâkin idi. Reşid Efendi ile bir mahalle çocuğu idiler. Birlikte büyümüşlerdi. Kardeş gibi sevişirlerdi.

(. . .)

Vâhid Efendi pek de maumatlı denilecek derecede tahsil görmemiş, fakat sevimli, ilâhî bir zat. Şair değil, fakat şiiri sever (...) Fakat hezeliyât, hicviyât şöyle dursun, Nedîmâne sözlerden bile hoşlanmaz. Aşıkane şiirlere bayılır. Arasıra şiir söylemek hali istisna edilince bu ta'rif Reşid Efendi hakkında dahi sâdık olur. Lakin Vahîd Efendi'de teessür-i tabiî fazla. "Şiir denilen söz adamı ağlatmalı!" der. Yanında her ne zaman -alelhusus nağme ile- eş'âr-ı âşıkane okunsa kendini zapt edemeyüb ağlar. "Bence en büyük şair Fuzûlî'dir, çünkü beni en ziyade o ağlatabiliyor" sözü lisanından kaç kere işidilmiştir. Galib'in bir na't-ı şerîfini Reşid Efendi'de gördüğü gün bunda tekerrür eden:

Ey ki tîg-i çeşm-i mazâgına kurban olduğum
Görme layık hûn-ı hasret içre galtân olduğum

beytini tekrar ede ede birçok ağlamış idi. Ferdâsı Galib'i karşıdan görünce beyti okumaya başlayıp gözleri yaş ile dolu olduğu halde -şu anda beni dahi ağlatmakta olan- şairin gözlerinden öpmüştür.

Kendisinin böyle hallerine gülenler var idi. Umûmuna cevaben "Dünyada hiç kimsenin gülemeyeceği hiç bir hal olamaz. Ağlayana gülmek de bazı tıbaa göre gülünecek hallerden ma'dûd olabilir" der idi.

Galib 1171 senesinde dünyaya gelince Vahîd Efendi târîh-i tevellüd olmak üzere "Eser-i Aşk" terkibini bulmuş idi. Sonraları eş'ârını gördükçe şaire "Kurretü'l-aynim! Sen eser-i aşk değil, ayn-ı aşk imişsin! Feyzin dâim olsun!" demeğe başlamışdır.

Envâr-ı füyûz-ı mürşîd-i Rûm
Âfâka fürûgum etti ma'lûm
Kıldı beni tıfl-ı mısrâ-âsâ
Doğdum doğalı sühanla ber-pâ
Ben tıfl idim eylemezdim ülfet
Bulmuşdu sözüm tamam şöhret
Bî-minnet ü üstâd ü ta'lîm
Ser-nâme-i tab'ım etdi tanzîm
Allah Allah zihî inâyet
Nâ-bâliga hikmet-i belâgat

hasbihâlinde beyan edildiği vechile, Galib'in istidâd-ı şâirânesine pek çabuk inbisat gelmiş idi. Bazı erbâb-ı vukuf bu hususda Galib'i -Avrupa müelliflerinden bazılarının on dokuzuncu asrın en büyük şairlerinden olduğunu itiraf etdikleri- Alfred de Musset'ye kıyas ederler.

Hakikaten nâdirü'-l-vücûd olan oğlunun tahdîs-i ni'met makamında yazdığı

Üftâde-i râh-ı ser-bülendi
Yani pederim Reşid Efendi
Dil zâviyesinde münzevîdir
Ser-bâz-ı muhibb-i Mevlevîdir
Hakdır bu ki deng ü lâl idim ben
Nutketmeğe bîmecâl idim ben
Kalmışdı zebân-ı hâme hâmûş
Kılmışdı hezar mevc-i gam-cûş

Gelmişdi kelâl güft ü gûdan
Geçmişdi hayâl reng ü bûdan
Nâgüfte kalub makâl-i mîrac
Kalmışdı bu Hüsn ü Aşk bî-tâc
Şöyle deyüb etdi nutka ikdâm
Feyz-i nefesiyle oldu itmâm
Bu güm-rehin oldu dest-gîri
Öğretdi sühanda tarz-i Pîri
Doldurdu benim o merd-i meydan
Himmetle derûnum âb-ı hayvan
Çün oldu cihân-ı aşka rehber
Olmaz mı übüvveti mükerrer

beyitleriyle nâmı beka bulan Reşid Efendi ise, çocuğun şairliğinden fevkalâde memnun oluyordu. Hele bundan dolayı Vahîd Efendi'nin hâsıl etmekde olduğu memnuniyet kâbil-i ta'rif değil idi. Şairi perderinden ziyade seviyordu. Nasıl sevmesin? Galib'in etvâr u eş'ârı kendisine o kadar âlî görünüyordu ki yüzüne bakdıkca "Bu bir büyük adam olacak" dememek elinden gelmiyordu.

Galib henüz pek genç iken birgün İstanbul'dan gaybûbet ediyordu. Bir şevk-i tabiîye mağlub olarak -ziyy-i mevlevi'ye girip çile doldurmak üzere- Konya'ya gitmiş idi.

Vâlidi mahzun oldu, vâlidesi giryan... Vahîd Efendi'de ise valideyninin halleri ictima'etdi. Şairin bu seyahatini -eser-i aşk olduğu için- takdîr ediyorlardı. Fakat iftirâkına tahammül edemiyorlardı.

Bir ay kadar zaman geçdi. Galib'den haber yok. Gitdikce merak ziyadeleşiyordu. Bereket versin, dergâh-ı pîre yüz sürmek azminde bulunduğunu evvelce hissetmişler idi. İcra olunan tahkîkât bu azmin fiile çıkarıldığını gösterdi. Pederi tarafından kendisine avdetini rica yolunda rikkatli bir mektub yazıldı.

(. . .)

-Emine!.. Müjde! Es'ad geldi!

-Geldi mi? Âh iki gözüm Es'ad'ım! Aman efendi inanacağım gelmiyor. Gerçek mi söylüyorsunuz?

-Gerçek, işte burada! Oğlunu sana getiriyorum. Fakat suçunu affetmelisin. Etdin mi?

-Nasıl suç? Suç onun değil, benimdir. Evlâdımı rahatsız etdim.

-Öyle ama o da seni epeyce ağlatdı. Fakat şimdi güldürecek.

Galib gelmiş idi. Bu muhâvere oğlunun elinden tutmuş olduğu halde evin kapısından henüz içeri girmiş olan Reşid Efendi ile zevcesi Emine Hanım beyninde cereyan ediyordu.

O esnada, Galib'in nev-hîz bir hatt-ı siyah dairesinde kalmış olan "hâlede mah'a teşbihi nazar-ı insafda noksan addolunan lâtif yüzünde hüzn-amiz bir tebessüm mevc uruyordu.

Validesiyle mülâkatı o derece müheyyic-i hissiyât bir suretde vuku'buldu ki bunu -Galib olmadıkça- kimsenin ta'rif edemeyeceği tabii görünür.

Kapı çalındı. Açıldı. "Kimse olmasın. yalnız Konya'dan gelen misafir-i muhterem bulunsun" sözlerini Vahîd Efendi'nin sesi yukarıya îsâl eyledi.

Bu mülakât da başka bir âlem oldu. Evin içi saadetle doldu.

(. . .)

Bir müddet sonra Galib, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde hücre-nişîn bulunuyordu. Çileyi ikmâl etmiş idi.

Biraz daha sonra Galata Mevlevîhânesi'ni ziyaret edenler şairi makam-ı meşihâtde görmek muvaffakiyetine mazhar olmağa başlamışlardır. Bu zaîrlerin içinde Reşid Efendi ikinci idi, çünkü birinciliği Vahîd Efendi kazanmış idi.

Cenâb-ı Selîm-i Sâlis'in hazret-i şeyhe fevkalade müteveccih bulunması da dergâha başka bir revnak veriyordu. O devrin dârü'l-irfânı Galata Mevlevîhânesi idi*.

(. . .)

* Muallim Naci: *Mehmed Muzaffer Mecmuası*, İstanbul 1306, s. 15-27

Ahmed Hamdi Tanpınar

Huzur'dan

(Nuran) bu gezintilerden dönüşlerinde Mümtaz'ı yazmakta olduğu Şeyh Galib için sıkıştırıyordu. Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz, Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'ın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti. Şimdi genç kadın müsveddelerdeki tasvirleri okurken terzisinde model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz oluyordu.

- Birisinde Melling'le, öbüründe Şeyh Galib'le berabersin..

- Bu, Mümtaz'ın bitmeyen şarkısıydı: İstediğin kadar onlarla flört yap.

- Yani bütün ölüler benim.. İyi ikram doğrusu! (s. 153)

* * *

Mümtaz böyle bir âyin esnasında Yenikapı Mevlevihanesi'nin sultan hanımlara ayrılmış bir tarafında kafesler arasında Beyhan Sultan'ın tıpkı Nuran gibi ve beş asırlık bir kudretin ikrarını sadece omuzlarında taşıyarak Şeyh Galib'i süzmüş olma ihtimalini düşündü. Sema eden mevleviler, tannurelerin boşlukta dönüşleri, bir önden yürüyenin, bir arkadakine kollarını kavuşturarak o kadar asrın terbiyesi arasında niyazî hayalinde bir an parladı.

Üçüncü Selim'i -hiç dinlemediği, fakat son yıllarında- bahçesinde en nefis bir gül fidanını gelecek zamanlar için olduğunu bile bile diken bir bahçıvan gibi, imkanlarını hazırladığı bu muhteşem nağmelerin arasında, parmağında büyük yüzüğü, o Horasan Erenleri çehresiyle mahfilde altın ve sırmadan bir sanem gibi diz çökmüş gördü (s.245).

* * *

Ve ney üflüyordu. Ne yapıcı ve yıkıcı hilkatin sırrı olmuştu. Herşey, bütün kainat onun nefesinde şekilsiz bir oluş içinde değişiyordu. Ve kendisi külçelendiği yerden belkemiğinde olan bu ameliyeyi büyük bir tevekkülle seyrediyordu. Orada bir umman kabarıyor, burada bir orman kül oluyor, yıldızlar birbirleriyle öpüşüyorlar, Mümtaz'ın elleri erimiş baldan imişler gibi dizinden aşağı akıyordu.

Mümtaz silkindi. Dördüncü selamda idiler. "Şeyh Galib şimdi neredeyse aba-

sının göğsüne yakın bir yerini tutarak âyine katılacaktı. Onun da Şems-i Tebrizi'nin güneşinde, ebedî aşk ocağında bir an için kül olması lazımdı. Son çığlıklarda Nuran Mümtaz'ı omuzlarından yakalayarak "beraber ölelim" diye yalvardı (s.247).

* * *

Mümtaz, Nuran'la beraber olmanın verdiği asap sükuneti içinde, tekrar Şeyh Galib'le meşgul olmaya başladı. Kitabın planını tamamiyle tanzim etti. Eskiden yazdıklarının hepsini atacak, yeni baştan işe girişecekti.

Geldiklerinin üçüncü günü Nuran'a:

- Kitabı artık vazıh olarak görüyorum! dedi.

- Ben de ceketindeki düğmenin boş yerini. (s.295)

* * *

İhsan, başının etrafında demindenberi altın kavisler çizen bir arıyı eliyle kovaladı ve pencereden sokağın kenarında biten katır tırnaklarına bakarak:

- Sen Şeyh Galib'i ne yaptın? dedi.

Genç adam ayağa kalktı:

- Oda başka dert! dedi. Bütün füsun sönmüş.. üç haftadır uğraşıyorum. Bir sahife bile yazamadım! Galiba yazamayacağım! (s.302).*

* Huzur, Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul 19..?

Orhan Pamuk

Aynaya Girdi Hikâye

"Bir yerde olup ikisi câlis
Ayineye girdi aks-ü âkis'
Şeyh Galib

Rüyamda, en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm. 'Rüya' denen hayatın tam orta yerinde, çamurlu şehrin apartman ormanı içinde, karanlık sokaklarla daha karanlık suratlar arasında bir yerde. Mutsuzluğun yorgunluğuyla uyurken seninle karşılaştım. Bir başka kişinin yerine geçemesem bile, senin beni sevebileceğini anlıyormuşum; kendi vesikalık fotoğrafıma bakarken duyduğum tevekkülle kendimi olduğum gibi kabullenmem gerektiğini anlıyormuşum; bir başka kişinin yerinde olmak için çırpınmanın boşluğunu anlıyormuşum: Belki bir rüyada, belki bir hikâyede. Biz yürüdükçe karanlık sokaklar ve üzerimize üzerimize sarkan korkunç evler açılıyor; biz yürüdükçe kaldırımlar ve dükkânlar anlamlanıyormuş.

Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu şaşkınlıkla ilk keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisecinin çocuk bölümüne götürdüğünde (o mutlu, güzel zamanlarda 'reyon'larımız kadın ve erkek diye birbirlerinden ayrılmamıştı daha), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük.

Bundan iki yol sonra, Hayvan Dostları Kulübüne resimlerini yollayan tanıdıklarla alay ederek ve 'Büyük Mucitler' köşesini de sessizlikle okuduğumuz Çocuk Haftası'nın son sayısının kapağında, elimizde tuttuğumuz dergiyi okuyan bir kızın resmedildiğini farkedince, o kızın elinde tuttuğu dergiye dikkatle bakmış ve resimlerin içiçe geçerek çoğaldığını anlamıştık: Bizim tuttuğmuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı Çocuk Haftası'ymış.

Tıpkı, daha da boy attığımız ve birbirimizden uzaklaştığımız yıllarda, piyasaya çıkan ve bizim katta yenmediği için yalnızca pazar sabahları sizin kahvaltı ma-

sanızda gördüğüm zeytin ezmesi kavanozunda olduğu gibi. Radyoda: "Oo, bakıyorum havyar yiyorsun!" "Hayır, Ender Zeytin Ezmesi" diye reklamı yapılan kavanozun üzerindeki kâğıtta, anneli babalı, erkek ve kız çocuklu kusursuz ve mutlu bir ailenin kahvaltı sofrası resmedilmişti. Benim sana göstermemle, resmedilen o kahvaltı masasının üzerinde de aynı kavanozun durduğunu ve ikinci kavanoz olduğunu ve zeytin ezmesi kavanozlarının ve mutlu ailelerin göz onları farkedemeyene kadar küçüldüklerini gördüğünde, şu anlatacağım masalın başını biliyorduk ikimiz, ama sonunu değil.

Kızla oğlan akrabaymışlar. Aynı apartmanda büyümüşler, aynı merdivenleri çıkarlar, aynı aslan şekerleriyle lokumları atıştırırlarmış. Derslerini birlikte çalışır, aynı hastalıklara birlikte yakalanır, birbirlerini korkutmak için birlikte saklanırlarmış. Aynı yaştaymışlar. Birlikte gittikleri okul da aynıymış, sinemalar da, dinledikleri radyo programları da birmiş, plaklar da, okudukları 'Çocuk Haftası' dergileri de, kitaplar da, karıştırdıkları dolaplarla içinden fesler, ipek örtüleri ve çizmeler çıkan sandıklar da. Bir gün, hikâyelerine bayıldıkları yetişkin amca oğlunun apartmana yaptığı ziyaretlerin birinde, elinde gördükleri bir kitabı kapıp okumaya başlamışlar.

Kızla oğlanın eski kelimelerine, tumturaklı deyişlerine, Farsça deyişlerine önce alayla güldükleri, sıkılıp kenara atıp sonra belki içinde bir işkence sahnesi, çıplak bir vücut ya da bir denizaltı resmi vardır diye merakla sayfalarını çevirip en sonunda okumaya başladıkları kitap pek de uzunmuş. Ama başlarında bir yerde, kitabın kahramanları arasında geçen öyle bir aşk sahnesi varmış ki oğlan, kahramanın yerinde olmak istemiş. Aşk o kadar güzel anlatılmış ki, oğlan kitaptaki gibi âşık olabilmek istemiş. Böylece, daha sonra kitapta anlatılacağını hayâl edeceği aşk belirtilerini (yemek yerken sabırsızlık, kızın yanına gitmek için bahaneler icat etmek, susamış olmaya rağmen bir bardak suyu içememek) kendisinin de göstermeye başladığını farkettiğinde, oğlan birer ucundan tutarak kitabın sayfalarına birlikte baktıkları o sihirli anda kıza âşık olduğunu anlamış.

Birer ucundan tutarak okudukları kitapta anlatılan hikâye neymiş peki? Çok eski zamanlarda geçen hikâyede aynı aşirette doğmuş bir kızla oğlanın hikâyesi anlatılıyormuş. Bir çöl kıyısında yaşayan kızla oğlan, Hüsn ile Aşk, aynı gece doğmuşlar, aynı hocadan ders almışlar, aynı havuzun kenarında gezinmişler ve birbirlerine âşık olmuşlar. Yıllar sonra oğlan kızı istettiğinde kabile büyükleri oğlandan Kalpler Ülkesi'ne gidip oradaki kimya'yı getirmesini şart koşmuşlar. Yola çıkan oğlan, ne dertlerle karşılaşmış: Bir kuyuya düşüp boyalı cadının esiri olmuş, sevgilisine benziyor diye Çin padişahının kızına kapılmış, kuyulardan çıkmış, kalelere hapsolmuş, takip edilmiş, takip etmiş, kışla boğuşmuş, yollar almış, izler, işaretler

peşinden gitmiş, harflerin sırrına gömülmüş ve hikâyeler anlatmış, hikâyeler dinlemiş. Sonunda, kılık değiştirip hep onun peşinden gelen ve dertlerden kurtaran Sühan ona demiş ki: "Sen sevgilinsin, sevgilin de sen; hâlâ anlamadın mı?" O zaman hatırlamış oğlan aynı hocadan ders aldıkları günlerde birlikte bir kitabı okurlarken kıza nasıl âşık olduğunu.

....

Belleklerimizin bahçeleri gibi bu aşk hikâyelerini birbirlerine nasıl açıldığını ve bütün kapıları birbirine açılarak bağlanan sonsuz bir hikâyeler dizisi oluşturduğunu, ben elbiseci dükkânına gitmemizden, Çocuk Haftası okumamızdan ve zeytin ezmesi kavanozuna bakmamızdan yıllar sonra keşfettiğimde, sen evimizden kaçmış, ben de kendimi hikâyelere ve kendi hikâyeme vermiştim. Kimi Arabistan çöllerinde Şam'da, kimi Asya steplerinde Horosan'da, kimi Alpler'in eteklerinde Verona'da, kimi de Dicle kıyısında Bağdat'ta geçen bu aşk hikâyelerinin hepsi acıklıydı, hepsi hüzünlüydü, hepsi dokunaklıydı. Daha da dokunaklısı, bütün hikâyelerin kolayca akılda kalması ve insanın kendisini en saf, en çilekeş, en mutsuz kahraman yerine aynı kolaylıkla koyabilmesiydi.*

* Kara Kitap, s. 339 vd.

Fevziye Abdullah

Makber'de Hüsn ü Aşk Tesirleri

XVIII. asrın son yarısında yaşamış olan Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk adlı mesnevisi, Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnun'u tesirinde kalarak yazılmış bir hikâye, telif bir mesnevî, Divan edebiyatının bir son şahaseri gibidir.

Hüsn ü Aşk'ın, Leylâ ve Mecnun derecesinde olmamakla beraber, Makber üzerinde bir tesir yapmış olduğu, her iki eserin mukayesesinden anlaşılmaktadır. Şu kadar var ki ekseriya, Makber ile Hüsn ü Aşk'daki benzeyen noktalar, netice itibariyle Fuzûlî'de mevcuttur. Biz (..) burada, Fuzûlî'nin eserini bir yana bırakarak, sadece Makber ile Hüsn ü Aşk üzerinde duracağız*.

Hüsn ü Aşk da mevzu bakımından Leylâ vü Mecnun gibi, Makber'e benzemez, bunu anlatabilmek için, vak'anın kısaca, ana hatlarının çizilmesini faydalı buluyoruz:

"Bir gece, Arab kabilelerinden birinde Hüsn adlı bir kız, Aşk ismi verilen bir erkek doğar. Kabilenin büyükleri toplanarak, bunları birbirine nişanlarlar. Çocuklar, biraz büyüyünce, Mekteb-i Edeb (Edeb Mektebine) giderler. Hocaları Monlayi Cünûn'dur. Aşk'ı seven Hüsn, kendisinin sevilip sevilmediği hususunda bir endişe içindedir. Nüzhetgâh-ı Mânâ denilen bir bahçede Havz-ı Feyz'in etrafında gezerler. Suhan, o bahçenin sahibi, Hüsn ile Aşk'ın anlaşmalarına yardım ederse de, o diyarda sözü geçen bir kahraman sayılan Hayret, konuşmalarına engel olur. Fakat Hüsn ile Aşk, Suhan delâleti ile mektublaşmaktadırlar. Hüsn'ün, İsmet adlı bir dadısı, Aşk'ın Gayret adını taşıyan bir lalası vardır. Aşk, Gayret'in yardımı ile kabileden Hüsn'ü ister. Kabile razı olur, fakat bir şartla: Aşk'ın, Kalb Diyarı'nı elde etmesi, zabtetmesi lâzımdır. Kalb Diyarı, binbir güçlük içinde erişilebilecek bir yerdir. Aşk, birçok zorluklara karşı koyduktan sonra, Kalb Diyarı'nı elde eder ve Hüsn'e erişir".

Görülüyor ki Makber, mevzu itibarile, yukarıda söylediğimiz gibi, hiç bir zaman Hüsn ü Aşk'a benzemiyor. Yalnız, her iki eserin, aynı vezinle yazılarak, şekil bakımından da az çok benzemesi, ızdırapların ifade ediliş tarzı, duaların kabul edilmemesi, şikâyetler, Hâlik'a hitabeler, mutasavvifâne beytler, bazı teşbihler birbirine oldukça yakındır:

Aşk, Hüsn'ü bulmak için birçok dertlere katlanır. bunlara sebep olan Hüsn,

* Hüsn ü Aşk (HA), Makber (M) olarak gösterilmiştir.

ona, arasıra bir yabancı, bir düşman gibi görünür:

Ben kaldım esîr-i derd-i hicrân
Ağyâr ile yâr-ı cân ü cânân
Ben hasta-i hicr yâr bî-derd
Müşkül bu ki gam-küsâr bî-derd (HA)

mısraları bu şikayetleri gösterir. Hâmid'de de bazan yâr olmayan, bırakıp giden vefasız bir sevgili vardır:

Herşey oluyor gözümde ağyâr
Yârim bana çünkü olmuyor yâr (M)

Aşk'ın duyduklarını Hüsn de duymaktadır, ona yazdığı bir mektupta,

Gerçi gam-ı dil beyân olunmaz
Âteş gibidir nihân olunmaz (HA)

beytleri vardır. Hâmid'in de ölüm acısındaki derdinin az çok yukarıdakine benzer bir şekilde,

Bir tarz-ı beyanla anlaşılmaz
Feryâd ü figanla anlaşılmaz (M)

mısralarıyle ifade edildiğini görüyoruz.

Aşk, ne yapacağını, kimden kime şikâyet edeceğini bilmez, ve

Kaldım yalınız başımda sevdâ
Kimden kime edem âh ü şevkâ (HA)

Hâmid de aynı halet-i ruhiye içinde olduğu zaman,

Bilmem kime eyleyim tazarrû
Bilmem kime eyleyim tekaza (M)

Kimden kime etmeli şikâyet
Bu müşküle kim verir nihâyet (M)

mısralarını söyler. Böyle zamanlarda sevgili, zulmette, karanlıkta kalan bir güneşe benzetilmektedir:

Bir âh ile kaldırıb nikâbıı
Zulmette görürdü âfitâbın (HA)

Ey nûrına zıl tutan nikâbı
Gördüm yere düşmüş âfitâbı
Ben anlayamam bu inkilâbı
Takib ederim zalâm içinde
Bilmem kime ettiğim hitâbı (M)

Burada, teşbih, ifade ediş tarzı aynı olmakla beraber, Hâmid'in mısralarını, Galib'e nazaran daha kuvvetli buluyoruz.

Hüsn'e erişmek için, Kalb Diyarı'nın yollarında birçok ızdıraplara uğrayan Aşk, bunları bir aralık kendisini görmeye gelen Suhan'a anlatır:

Kâm adlı bu çârhdan gedâlar
Ferdâlara kaldı âşinâlar
Durmaz mı o ahdler vefâlar
Geçmez mi bu ettiğim du'âlar (HA)

diye içini döker, buna,

Kâr etmedi verdiğim devâlar
Geçti yere ettiğim duâlar (M)

şeklinde, Hâmid'de de rastlıyoruz. Izdırapları son dereceye varınca, Aşk, Tanrı'sına yalvarmaya başlar:

Ey Hâlık-ı ins ü cân rahmet
Yok bende tuvan amân rahmet (HA)

gibi mısralar, Leylâ ve Mecnun'da da olmakla beraber, Hâmid, burada Fuzûlî'den ziyade, Şeyh Galib'e yaklaşmaktadır:

Elverdi gam ü melâl rahmet
Geldi serime kelâl rahmet

Gufrân buyur adâlet eyle
Ey Hâlik-i Zülcelâl rahmet (M)

Yukarıda Hüsn ü Aşk'ın, Leylâ ve Mecnun tesirinde yazılan bir eser olduğunu söylemiştik.

Hâşâ demen iştiyâk gitsün
Artsun o safâ fırâk gitsün

Mest ide beni o câm-ı bâkî
Efzûn ede vasl-ı iştiyakı
Bîmâr-ı gam ü recâ yı derdim
Çoktan beri âşinâ-yı derdim (HA)

parçalarile, Hâmid'in,

Yok yok edeyim figan-ı hasret
Hem hasrete olmasun medârı (M)

Etdinse binâ-y ı ins-i vîrân
Hicrânına bâri verme pâyân (M)

yollu şiirleri, ızdırabın verdiği hazzı duyurmaktadır. Fakat bu tarz beyitleri, Galib'in Hâmid'e değil, Fuzûlî'nin, Galib ve Hâmid'e tesirleri diye göstermek, daha doğru olacaktır.

Hüsn ü Aşk, tasavvufî mahiyette bir eserdir. Gerek Hüsn, gerek Aşk ayrı ayrı varlıklar değildirler. Buradaki Aşk, ilâhî aşkı, Hüsn ise Hüsn-ü Mutlak'ı temsil etmektedir. Esasen eserde geçen bütün şahsiyetler birer sembolden ibarettir,

Efkâra göre verir tesellî
Mir'âta göre eder tecellî (HA)
Makber'de de ölen sevgili, arasıra ilâhî bir renge boyanır:

Sen etmez iken bugün tecellî
Ben bîkese kim verir tesellî (M)
Mâziyi anış ne hoş tesellî

Bir katrada nûr eder tecellî (M)

Hüsn, dertlerini söylemekle, kimseye duyuramayacağını, bundan bir fayda hasıl olamayacağını anlıyor:

Kan yutayım etmeyim anı fâş
El yâreme olmasun nemek pâş
Yansın gamına bu can bîbâk
Tek gamzesi olmasun zehirnâk
Menbâd olayım sükûta mûtâd
Ölsem dahi nâmın etmesem yâd (HA)

Izdıraplardan, şikâyetlerden, feryatlardan ve birçok perişan hislerden, fikirlerden sonra, Hâmid, eserini,

Bu âh ki candan eyleyor cûş
Artık anı kendim eyleyem gûş
Medfen edeyim anâ cihânı
Fevkimde tavâf ede revânı
Artık kalayım sükût içinde
Fikretmek için o yar-ı cânı (M)

mısralarıyle, sükûtu tercih ederek bitiriyor.

Makber'de, gerek Leylâ vü Mecnun, gerek Hüsn ü Aşk'ın tesirini gösterebilmek için aldığımız misallerden sonra, bu tesirin derecesi üzerine söz söylemeye lüzum görmüyoruz.

Makber'in en güzel mısraları, Fuzûlî ve Şeyh Galib'de de, bazan hemen hemen aynı, bazan, az çok benzer bir tarzda bulunduğuna göre, eserde, Hâmid'in şahsiyetini gösteren parçalar oldukça az bir yekûn tutmaktadır. Bize öyle geliyor ki, Hâmid'e Makber'i yazdıran şey, kaybedilen bir sevgilinin yokluğundan doğan acı değildir.. Esâsen Hâmid'in şahsiyetini gösterdiği mısraları, diğer eserlerinde de bulabilyoruz ki bu parçaları, Makber'i yazdırtar muayyen hâdise için almak doğru olmayacaktır. Sevgilinin ölümü hâdisesi, belki, yukarıda bahsettiğimiz iki büyük Türk şairinin, bilhassa Fuzûlî'nin tesirini, dile getirmek için bir yol açmış olabilir ve bu yolun sonu, Makber'e varmaktadır. (Ülkü, Şubat 1938)

Feyzullah Sacid Ülkü

Ahmed Hâşim hayallerini kimlerden aldı?

Ahmed Hâşim'in hayalleri eşsiz midir ve kendisine mahsus mudur? Geçen yıl, incelediğimiz bu mevzu üzerinde, Konya Halkevi'nde konuşmuştuk. O konferansımızın ana çizgilerini Ülkü'de neşretmeği faydalı sayıyoruz ve uzun uzadıya bir başlangıç tabiyesi yapmaya lüzum görmeden mevzua giriyoruz:

1 *Çerağın hüsnünü inkâr edenler rûz-ı rûşende*
Çemenzâr üzre görsünler fürûğ-ı şem'-i gülnârı (Nef'i)
2 *Şebbûları şeb-çerâğ-ı îman (Galib)*
3 *Lâ'l-i lebi şû'le-i şeker-nûş (Galib)*
4 *Yâkut-ı lebi şerâb-ı nâbe*
Hoş âfet-i şûh u şeng-i şû'le (Galib)
5 *Şû'leden halk olunmuş ezhârı (Hâmid)*
6 *Meş'âl başucumda yâsemenden (Hâmid)*
7 *Camlar üstünde resmeder ancak*
Dest-i şeb şû'leden birer zanbak (Cenab)
8 *Yârin dudağından getirilmiş*
Bir katre alevdir bu karanfil (Hâşim)

Bu beyitlerle mısraların birincisinde Nef'î nar çiçeğini şem'e, ikincisinde Şeyh Galib, "şebbû" denilen çiçeği şebçerağa benzetiyor ki, bunların ikisi de, şüphesiz alevdir. Üçüncüsünde Şeyh Galib Hüsn'ün dudağı için "şeker içen alev", dördüncüsünde, yine dudağının rengine "şen alev" diyor. Hâmid'in 5. ve 6. mısralarında "çiçek, yâsemen ve zanbak" birer "alev"dir.

8 rakamlı beyitte, Ahmad Hâşim "karanfil"e "alev" diyerek yukarıdaki "çiçek-alev" teşbihlerini tekrarladıktan başka, bu "alev"i yarin dudağından getirerek Şeyh Galib'in 3 ve 4 rakamlı mısra ve beytindeki hayâlini bize veriyor.

9 *Hûn-çekân eyleyerek gonca-i nezzâremizi*
Geçdi ol şû'le-i pervâne-feşân, n'olsun bu? (Galib)
10 *Eğilmiş arza kanar, muttasıl kanar güller (Hâşim)*
11 *Düşdükçe vurulmuş gibi yer yer*
Kızgın kokusundan kelebekler (Hâşim)

Şeyh Galib'in 9 rakamlı beyitinde "bakış goncasından kan damlıyor". Ahmed Hâşim'in onuncu mısrâında"güller muttasıl kanıyor". Yine 9 rakamlı beytin ikinci mısraında "şule - yâni alev -kelebek saçıyor", tabiî bu kelebekler yanıp cansız düştüğü için saçılıyor. Hâşim'in 11 rakamlı beytinde "kelebekler vurulmuş gibi yer yer düşüyor", neden? 8 rakamlı beytin ikinci mısraındaki yârin dudağından getirilmiş bir katre alevin kızgın kokusundan! Şeyh Galib'de olduğu gibi, Hâşim'in hayâlinde de "alev kelebekleri düşürüyor".

12 Bilmez ki nedir nihâl-i gülnâr,
Âteş mi bitirdi yoksa gülzâr? (Galib)
13 Tûbâ-yı cinân, dıraht-i şu'le (Galib)
14 Endâmı siyah, şâhı âteş (Galib)
15 Her şecer bir sefîd meş'âledir (Hâmid)
16 Durur alev gibi dallarda kanlı bülbüller (Hâşim)
17 Yaprak âteş oldu, kuş da yâkut (Hâşim)

Şeyh Galib'in 12.beyitinde nar çiçeğinin "dalları ateş gibi" dir. "Gülzâr ateş bitirdiğine" göre, tabiî o ateş dallardaki nar çiçekleri de "kırmızı veya kızıl" dır. Hâşim'e ait (16) mısrâda da "dallar alev" gibidir ve o alev dallarda "kızıl nar çiçekleri" yerinde "kanlı bübüller" duruyor.

Şeyh Galib'in 13.mısrâında "dallar alev" dir, tıbkı Ahmed Hâşim'in "alev dallar" ı gibi. Hâmid'in 15.mısrâında "ağaç beyaz bir alev" dir; Hâşim'in 16. ve 17. mısrâlarında "dallar alev, yaprak ateş" dir.

18 Eyler gülü lâle nûş der nûş
.....
Sâkînin elinde sâgar-i nûr
.....
Bir hûr idi kim şerâb-ı âteş
.....
Elmâs gibi piyâle-i nûr (Galib)
19 Zannetme ki güldür, ne de lâle;
Âteş doludur, tutma yanarsın,
Karşında şu gülgûn piyâle!
.....
Yanmakta bu sâgardan içenler (Hâşim)
20 Dolduran havzı ateşden bâde Haşim)

Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk'ında Çin Padişahı'nın kızı Hüşrübâ vasfındaki parçadan aldığımız 18 rakamlı birinci, ikinci ve dördüncü mısrâlardaki "gül ü lâle", "sâgar ve piyâle" yi, Hâşim'in yukarıdaki 19 rakamlı birinci, üçüncü ve dördüncü mısrâlarında da görüyoruz. Şu fark ile ki, "sâgar", Şeyh Galib'in şiirinde sâkînin elinde, Hâşim'in şiirinde ise kendi elindedir.

Bunlar tesâdüftür diyelim, fakat Şeyh Galib'in mısrâındaki "ateşden şarab" ı Hâşim'in hem 19 rakamlı parçasındaki "piyâle" ye (dolmuş), hem de 20. mısrâındaki havzı (doldurmuş) buluyoruz ki buna da tesâdüf diyebilecek miyiz?

21 Sidreydi nihâl o bâga yekser,
Bir ham erik anda çerh-i ahdar (Galib)
22 Çûn âb-ı hayat o şâm-ı enver
Mevci siyeh îdi, rengi ahdar (Galib)
23 Deryâda nühüfte şâh-ı mercan dallar (Hâşim)
25 ..... akşamların geniş,
Solgun yeşil semâları üstünde derbeder (Hâşim)

Şeyh Galib'in 21 rakamlı beytinin ikinci mısrâında "gök yeşil" dir, Ahmed Hâşim'in 24 rakamlı mısrâında da "gök yeşil" dir. Galib'in 22 rakamlı mısrâında "nurlu akşamın rengi yeşil", Hâşim'in 25.beytinde de "akşam seması -solgun olarak- yeşil"dir.

Burada, hissî ve ruhî ince bir fark var ki, Miraç Gecesi'nin tasvirine âid olan beyitte "yeşil renk" kudsiyyetin sembolüdür, Hâşim'de ise renk yeşil olmak için yeşildir.

Şeyh Galib'in 23. mısrâındaki "mercan dal"ı, Hâşim'in 24. mısrâındaki "mercan dallar" değil midir?

26 Gece bir tarh-ı nîlgûndur göl
Şûleden halk olunmuş ezhârı (Hâmid)
27 Yeşil sularda büyük inciden çiçekler açar (Hâşim)

Hâmid'in şiirinde "mavi gölün üstünde şûleden yaratılan çiçekler" Hâşim'in şiirinde "büyük inci şeklinde yeşil sularda" acılıyor.

28 Kan ırmağın erguvan sanırlar (Galib)
29 La'l ırmağı oldu bâga cûşan (Galib)
30 Havzın suyu erguvâna döndü (Hâşim)
31 Suyu yâkuta döndüren bu hazan (Hâşim)

Galib'in 28.mısrâında "kan ırmağı erguvan"dır, Hâşim'in 30. mısrâında "havzın suyu erguvan" dır. Galib'de (29) "ırmak yâkut"tur, Hâşim'de (31) "su yâkut" dur.

32 Her âhgeri cûr'a-nûş-i girdâb (Galib)
33 Ufukta çünki tecellî-i mâh eder suyu nûş Hâşim)

Suyu Şeyh Galib ateş parçasına, Ahmed Hâşim ise, güneş dediğimiz ateş kitlesinin ışığına bürünen aya içiriyor.

34 Girdâb ve lîk şûle-perver (Galib)
35 Dâğ içre şerâb-ı şûle ırmağ (Galib)
36 Sürüklenir sular âfaka şûle hâlinde (Hâşim)
37 Âteş gibi bir nehr akıyordu
Rûhumla o rûhun arasından (Hâşim)

Şeyh Galib'in 34. mısrâındaki "şûle yüzlü su" Hâşim'in 36. mısrâında "ufuklara şûle ırmağı", Hâşim'in (37) mısrâlarında -şarablaşmadan "iki rûhun arasında ateş gibi bir ırmak" olmuş akıyor, 36 rakamlı mısrâında ise "şûle hâlinde yine bir su akışı" dır.

38 Bir cûş-ı belâ muhîl-i âteş,
Tûfan-ı şerâre mevc ber mevc
39 Mumdan gemi, altı bahr-i âteş Galib)
40 Sular mı yandı, neden tunca benziyor mermer? (Hâşim)
41 Suların âteşinde sallanıyor (Hâşim)

Sular Hâşim'de, 40 rakamlı mısrada yanarak ateşdir, 41 rakamlı mısrada doğrudan doğruya ateşdir, Şeyh Galib'de ise ateş denizdir (39) ve okyanusutur (38).

42 Âyîne-i sîm-i havza her dem
Tasvir olunurdu başka âlem (Galib)
43 Seyreyledim eşkâl-i heyâtı
Ben havz-ı hayâlin sularında (Hâşim)

Şeyh Galib'in havzı Hüsn ü Aşk'daki "havz-ı feyz", Hâşim'inki "havz-ı hayâl".

Galib havuzda "başka âlemler"in, Hâşim "eşkâl-i hayât"ın akislerini görüyorlar. Remiz bakımından Şeyh Galib'inki de "hayal havzı" dır. Aralarında şu fark var ki, Galib'in muhayyilesi, aynı hayâli Hâşim'den yüz bu kadar önce yaratmışdır.

44 Bu karanlık leyâl-i kasvetde
Öyle hisseyleriz ki gûya biz
Ebediyyetle rû-be-rû geliriz (Canab)
45 Annemle karanlık geceler bâzı çıkardık;
Boşlukda denizler gibi yokluk ve karanlık,
Sessiz uzatır tâ ebediyyetlere kollar (Hâşim)

Cenab Şahâbeddin sevgilisiyle, Hâşim de annesiyle karanlık gecede karanlığı "ebediyyet" gibi hissediyorlar. Elbetde her ikisi de karanlıkla gözgözedirler, yalnız Hâşim'de bir fark var: Karanlık ebediyete uzanıyor. Cenab ise ebediyetle yüzyüze bulunuyor.

46 Sisler üstünde âfitâb-ı hazîn
Bir büyük dâne dürre-i hûnîn (Cenab)
47 Döner bu sâhil-i niylîye gölgeden kuşlar,
Ağızlarında güneşden birer kızıl dür-i nâb (Hâşim)

Güneş Cenab'ın şiirinde "kanlı bir inci", Hâşim'in şiirinde ise, gölge kuşların ağızlarında "birer kızıl inci"...

48 Çağlardı leb-i sîm-i hıyâbân-ı semende
Bir çeşme-i billûr ile bir cûy-i billûrin
49 Düşmüşdü siyeh-berk-i şebe şebnem-i sîmin,
Şebnem gibi titrerdi kamer leyl üzerinde
50 Âhû ile şebperre ve evrak ile eşcar
Nâgâh, fısıldaşdı leb-i âb-ı revanda (Cenab)
51 Şem'-i rûhu mâhitâb-ı gülbîz (Galib)
52 Tülden ve bulutdan ve bütün sîm-ü semenden
Bir hâb-ı serâbî dökülürken yere senden (Hâşim)
53 Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin
54 Ormanların âgûş-u sükûnunda akan âb
55 Sâkin geceler şefkat olan encüm-ü bîdâr
Titrer o karanlıkların evc-i kederinde..

56 İçer gümüş kıyılardan remîde âhûlar
Ve onların sesi eyler bütün sükûtu harab (Hâşim)

Cenab'ın (48) "sîm" ve "semen"ini Hâşim'in 52. mısrâında görüyoruz. Şeyh Galib'de (51) mehtab gül serpiyor. Hâşim'de (52) ay sîm-ü semenden serab gibi bir rüyâ döküyor. Ayın gül serpmesi de, elbetde, gerçekte değil, rüyâda veya hülyâda olabilir. Cenab'da, elbetde, gerçekte değil, rüyâda veya hülyâda olabilir. Cenab'da (48) sular, ırmaklar ayın altında billur gibi hiyâbânda çağlıyor, Hâşim'de ise (53, 54) sular başka başka parıltılarla yine aynı altında aynı âkislerini gösteriyor, ormanlarda da akıyor.

Cenab'ın (49) ikinci mısrâında "ay gecenin üstünde", Hâşim'in mısrâlarında (55) "yıldızlar karanlıkların tepesinde" titriyorlar.

Cenab'ın mısrâlarında (50) "âhu" yu mehtâbda "suyun kenarında" yarasıyla fısıldaşırken, Ahmed Hâşim'in mısrâlarında "gümüş kıyılarda" su içerken görüyoruz. Fakat Hâşim'in âhûsu daha canlı ve haşarı: Fısıldaşma yerine bütün sükûtu harab ediyor.

Ahmed Hâşim, Cenab'ın -altı mısrâını yukarıya aldığımız- Makdem-i Yâr başlıklı şiirinde muhayyilemize açılan gece âlemine hayrandır. Şâirleri Okurken başlıklı mensûresinde şöyle diyor:

"...Geçenlerde tenhâ bir gece gezintisinde, unutulmuş zannettiğim "bâzı mısrâlarının, mehtabda cesaret alan titrek kış kuşları gibi, birden "hâfızamın uzak dalları üzerinde ötüştüklerini duydum, ruhum nâşe içinde kaldı":

Düşmüşdü siyehberk-i şebe şebnem-i sîmîn,
Şebnem gibi titrerdi kamer leyl üzerinde.

"... şiirin anlattığı gece âlemi gözlerimizin alıştığı o köhne âlem değildir". Gece büyük ve siyah bir yaprakdır, kamer bu yaprağın üzerinde iri bir şebnem tânesi gibi duruyor. Bu garip ve güzel şiir manzarası, eski olmak şöyle dursun, hattâ bu sâhada henüz varamadığımız bir yenilik ve "tâzelik merhalesindedir."

57 Giydikleri âftâb-ı temmûz,
İçdikleri şu'le-i cihan-sûz. (Galib)

58 İçmişdi Fuzûlî bu alevden (Haşim)

"Şeyh Galib "alev" i Aşk'ın doğduğu Benî Muhabbet kabilesine içirmiş, Ahmed Hâşim, Fuzûlî'ye içiriyor. Fuzûlî'de âşık, hem bütün rûhuyla titreyen, hicran ve ıztırablar içinde yanıp yakılan bir âşık olduğuna göre Fuzûlî'nin içdiği alev, kabîlenin içdiği ve bütün cihan halkını yakan alevin aynidir, aşk alevidir, aşkın alevden şarâbıdır. Hâşim:

Âteş doludur, tutma, yanarsın,
Karşında şu gülgûn piyâle!

derken, elinde tuttuğu yine bu aşkın şarabıdır.

Hüsn ü Aşk'ın remizler ve parlak tahayyüller dünyasına dalan Ahmed Hâşim, benliğine sarhoşluk veren Şeyh Galib'in bâzı müstesnâ hayâllerini benimsemiş ve hayâllerin cevherini muhayyilesinde eriterek, şiirlerinde, kendi mevzûlarının ve hislerinin açılışına göre mısrâlarına işlemiştir. (Ülkü, XVII, 1941, s.17-24).

Haluk İpekten

Sebk-i Hindî

İran'da doğup Hindistan'da gelişen ve İran'dan çok, Hind, Afgan ve Türk edebiyatlarında kullanılan Sebk-i Hindî üslûbunun edebiyatımızda en büyük temsilcilerinden biri Şeyh Galib'dir. Bu kitabın, Sebk-i Hindî'den söz edilmediği takdirde eksik kalacağı düşüncesiyle, merhum Doç. Dr. Haluk İpekten'in *Nâilî-i Kadim/Hayatı ve Edebî Kişiliği* (Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara 1973, s. 72-76) kitabından ilgili bölümü okuyucularımıza sunuyoruz:

Sebk-i Hindî, İran'da, Safaviler devrindeki ağır taassub havasından bunalan ve daha serbest yazabilmek için Hindistan'a giden şairler tarafından meydana getirilmiştir . Hint edebiyatından da etkilenmek suretiyle ortaya çıkan bu üslûb tarzının büyük şairleri, Figânî (ölm. 925/1519), Urfî-i Şirâzi (ölm. 1036/1626), Kelim-i Kâşânî (ölm. 1021/1612), Tâlib-i Amûlî (ölm. 1036/1626), Kelim-i Kâşânî (ölm. 1061/1651), Sâ'ib-i Tebrizî (ölm. 1080/1670), İran'dan çok Hindistan'da şöhret kazanmışlardır . Bunlara Hintli Feyzî-i Hindî (ölm. 1003/1595) ve Hindistan'a gitmeyip İran'da kalan Şevket-i Buhârî'yi de (ölm. 1111/1699) eklemek gerekir. Böylece Figânî'de ilk belirtileri görülen bu üslûb, daha sonra yüzlerce şair tarafından kullanılmıştır. Bunlardan Sâ'ib, Hindistan'a giden Sebk-i Hindî taraftarlarının, Şevket ise İran'da kalanların temsilcileri sayılırlar. Bu iki grup şairlerin üslûbları arasında, aslında pek önemli olmayan bazı farklar meydana gelmiştir .

Şiirde iki unsur vardır: Mânâ ve lafz, yani söz. Sözsüz mânâ olamayacağı gibi, mânâsız söz de olmaz. Bu iki unsur birbirinin tamamlayıcısıdırlar. Çeşitli devirlerde ve edebî cereyanlarda bu iki unsurdan bazen biri, bazen de diğeri önem kazanmış, yahut ikisi de aynı derecede önemli sayılmıştır. Meselâ Arap edebiyatında birkaç şair bir yana bırakılırsa, genellikle söz güzelliğine daha fazla önem verilmiştir. İran edebiyatında ise çeşitli devirlerde söz veya mânâ ön plana geçmiştir. XVI. yüzyıldan itibaren, tasavvuf edebiyatının da büyük etkisiyle, söz güzelliği ve söz sanatlarından ziyâde mânâ ve hayal derinliğine dikkat etmeğe başlayan şairler Sebk-i Hindî'nin doğmasına sebep olmuşlardır. Bu üslûbu, Muhteva özellikleri, Dil ve Şekil özellikleri bakımından iki ayrı kısımda incelemek mümkündür:

1. Bu üslûbun ilk özelliği, mânânın söze göre hakim unsur olmasıdır. Yani mânâ geniş, derin ve girifttir. Ayrıca mânâ ince ve zarif olacaktır. Sa'ib, "ince

mânâlar bulabilmek için kıl gibi inceldim" demiştir. Şevket, "Şiirde mânânın bir hasırın telleri gibi örülmüş ve iç içe geçmiş, girift olması gerektir" der .

2. Mânâ derinleşip genişledikçe, gerçek sınırlı kalmış ve bu yüzden hayal unsurlarına başvurulmuştur. Böylece Hint üslûbunun ikinci özelliği, şiirde muhayyilenin kuvvet kazanmasıdır . Geniş bir muhayyilenin ortaya koyduğu derin hayaller, dış âlemle insanın iç âlemi arasında kurulan ilgiler, bu üslûb şairlerinin kolay anlaşılmaması sonucunu vermiştir. Sâ'ib ve Nedim'de olduğu gibi, bazı şairlerde dış âlem, tabiat unsurlarına ait hayaller fazladır. Şevket, Nâ'ili ve Şeyh Gâlip gibi bazı Sebk-i Hindî şairlerinde ise daha ziyade insanın iç âlemi, insan ruhu ve insan heyecanları ele alınmıştır.

3. İnsan ruhu üzerinde kurulan hayaller derinleştikçe, yani insan ruhu deşildikçe ızdırap, şiirde hakim bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. İnsan ruhunun ızdırapları, çırpınışları şiir konusu olarak ele alınmıştır. Bu suretle, pek azı istisna edilirse ızdırap, hemen bütün Sebk-i Hindî şairlerinin çok çekici buldukları ve fazlaca işledikleri bir konu olmuştur. Aslında soyut bir kavram olan ızdırabın derinlemesine anlatılması ve muhayyilenin bu konu üzerinde işletilmesi, Hint üslûbu ile yazılmış şiirlerin zor anlaşılmasının sebeplerinden biri olmuştur.

4. Hayal, gerçekten çok geniş olduğu için, bu hayallerin derinliklerine inebilmek çabası insan mantığını zorlamıştır. Böylece herşeyin mübalağalı olarak düşünülmesi gerekmiş, bu da Hint üslûbunda Mübalağa sanatının çok kullanılması sonucunu vermiştir. Mübalağa arttıkça ve üstelik hayâli unsurlar mübalağalarla anlatıldıkça, bunların insan zihninde canlandırılması zorlaşmıştır. Hint üslûbu şiirlerinin kolayca anlaşılamamasının sebeplerinden biri de bu olmuştur.

5. Şairlerin ele aldıkları konulara çeşitli yönlerden bakmaları, biribirine aykırı mânâlar ve mazmunların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Hint üslûbu şairlerinde Tezad sanatının fazla kullanılması da bunun sonucudur ve bu üslûbun özelliklerinden biridir. Şiirde mânâ tezatları, insan zihnini şaşırtan, uğraştıran unsurlardan biri olmuştur .

6. Hint üslûbunun belli-başlı özelliklerinden biri de, o zamana kadar kullanılmayan yeni mazmunların ortaya çıkmasıdır. Şiirde dış âlemden insan ruhuna dönüldüğü, yani şiirin konusu değiştiği için ve ayrıca aklın yerini muhayyilenin alması sebebiyle daha önceden beri kullanıla-gelen mazmunlar yetersiz kalmıştır. Bunların yerine yeni mazmunlar arayıp bulmak gerekmiştir. Eski mazmunlardan, şiirdeki mânâ değişikliğine uymayanlar terkedilmiş, bunların yerine hayalî kavramların, ızdarabın anlatıldığı yeni mazmunlar şiire sokulmuştur.

7. Bu üslûbun en önemli özelliklerinden biri de şiirde tasavvufun hakim un-

sur olarak kullanılmasıdır. Şairler fikir yerine muhayyileyi ve dış ortam yerine insan heyecanlarını ve ızdırabı şiir konusu yapmağa başlayınca tasavvuf çok çekici bir konu haline gelmiştir. Bunda yaşadıkları mutaassıb ortamın da rolü büyük olmuştur. Maddî hayatın acılarından, kötülüklerinden ve manevî baskısından kurtulmak için şairler tasavvuf'a sığınmak gereğini duymuşlardır. Açıkça söylemekten çekindikleri bir çok konuyu, tasavvuf terimleri içinde rahatça söylemek imkânını bulmuşlardır. Sebk-i Hindî şairleri tasavvufu, hakiki mutasavvıf şairlerden tamamiyle ayrı bir görüş açısından görürler. Bunlarda tasavvuf, sadece çok ilgi duydukları ve çok kullandıkları bir şiir konusudur.

b. Hint Üslûbunun Dil ve Şekil Özellikleri

Yukarıdan beri açıklanmağa çalışılan bu muhteva özelliklerini ifade edecek olan lafz, yani söz nasıl olacaktır? Daha önceki şiirlere nazaran Hint üslûbu şairlerinin eserlerinde dil ve şekil bakımından bir farklılık var mıdır? Bu konu üzerinde de biraz durmak gerekir:

1. Hint Üslûbunda söz ince ve naziktir. İnce anlamları ifade edecek olan sözün de ince olması gerekmiştir. Bu bakımdan aynı anlamlı kelimelerden ince, zarif ve mânâya en uygun olanları seçilerek alınmıştır. Meselâ, Allah anlamına gelen birçok kelime içinden, eğer bir yalvarış ifade edilecekse "ilâhî", "ya Rabbi" kelimeleri kullanılır. Şevket'e göre söz, ince, narin bir örtüdür. O kadar ince olmalıdır ki altındaki mânâ kolayca görünsün.

2. İnce ve nazik de olsa her söz, derin mânâları ve geniş hayalleri ifade etmez. Klâsik üslûbda kullanılan kelimeler istenileni anlatmağa kafi geliyordu. Yeni mânâlar ve hayaller için yeni kelimeler arayıp bulmak gerekti. Bunun için de Sebk-i Hindî şairleri iki yola başvurdular: Halkın günlük konuşmasında kullandığı çarşı-pazar kelimeleri ve tabirleri alındı. Bunlar o zamana kadar şiire sokulmayan kelimelerdi. Bir de, eski üslûbda kullanılan kelimeler seçilerek maksada uygun görülenler muhafaza edilerek şiirde kullanıldı. Bunlar, bilhassa uzun tamlamalar yapılmak suretiyle, mânâları zenginleştirilerek birleştirildi. Böylece Hint üslûbunda, daha öncesi üslûb dilinden bambaşka, halk kelime ve tabirleriyle, eski üslûb dilinden ve lugatlerden seçilen yeni kelimelerle zenginleşmiş, uzun tamlamaların çok kullanıldığı bir dil meydana getirildi.

3. Şiirde mânâ hakim olunca, şairler fazla sözden kaçınmışlardır. Bu sebeple Hint üslûbunda söz, kısa ve dolgun söylenmiştir. Az sözle çok şey anlatılmak istenmiştir. Bunu temin için de sözü uzatan cinas, aks, iade gibi söz sanatları hiç kullanılmamış, buna karşı teşbih, istiâre, mecâz-ı mürsel, kinâye, telmih ve irsâl-i mesel sanatlarına çok yer verilmiştir. Meselâ, bir Tûr kelimesi ile Hz. Musa'nın bü-

tün macerası, bir zincir veya cünûn kelimesiyle Mecnun'un ızdırab dolu aşk hikâyesi, kinaye ve telmih yoluyla anlatılmıştır. Bu sanatların çok kullanılması mânâyı teksif etmiş, fakat şiiri zor anlaşılır bir hale getirmiştir. Sonuç olarak da şiirleri kısaltmıştır.

Bu üslûbda söz sanatlarına fazla değer verilmediği ve kullanılmadığı için, şiirlerde ahenk azalmıştır. Bu ahenk eksikliğini şairler, seçtikleri kelimelerin ince ahengi ve musikisiyle ve bilhassa zengin kafiyeler ve rediflerle gidermeye çalışmışlardır. Bu bakımdan bu üslûbu kullanan şairlerin şiirlerinde redif fazlaca görülür.

Sebk-i Hindî, İran şairleri tarafından meydana getirildiği halde, İran edebiyatında yabancı bir üslûb sayılmıştır. Sâ'ib ve bilhassa Şevket, bilmece söylüyorlar diye hücumlara, alaylara uğramışlardır. Bu üslûb Hindistan, Afganistan ve daha ziyade Türk edebiyatında gelişme alanı bulmuştur.

İran Sebk-i Hindî şairlerinin Türk edebiyatına etkileri, XVII. yüzyıl başından itibaren görülmeğe başlamıştır. Yukarıda sayılan üslûb özelliklerinden birini veya hepsini XVII. yüzyılın hemen bütün şairlerinde görmek mümkündür. Zarif bir eda, nazik, ince bir dil, hayal kuvveti, tasavvuf ve ızdırap pek çok şairde vardır. Meselâ Urfî'nin etkileri hissedilen Nef'i'nin kasidelerinde mübalağa ve muhayyile kudreti, gazellerinde zarafet, Farsça şiirlerinde ızdırap ve tasavvuf görülür. Fakat hiç bir zaman Nef'i'nin bir Sebk-i Hindî şairi olduğu söylenemez. Bu yüzyılda Divan şiirinde Sebk-i Hindî'nin gerçek temsilcileri olarak Şehrî, Nâ'ilî, İsmetî, Neşâtî ve Fehim'i sayabiliriz. XVIII. yüzyılda ise, iki büyük şair, Nedim ve Şeyh Galib görülür. Nedim, hariç tutulursa, bu şairlerde Hint üslûbunun bütün özellikleri vardır. Mânâ ve hayallerin inceliği ve derinliği, insan ruhuna eğilme, ızdırab, tasavvuf ve mübalağa, yeni mazmunlar arama gayreti, dilde zarafet, uzun terkibler bütün şairlerin ortak özellikleridir. Yalnız Nedim'de ızdırab ve tasavvuf yoktur. Nedim, dış âlemle daha çok ilgilenmiş, hayatı daima neş'eli taraflarıyla görmüştür. Fakat diğer özellikler onun da şiirlerinde vardır.

7

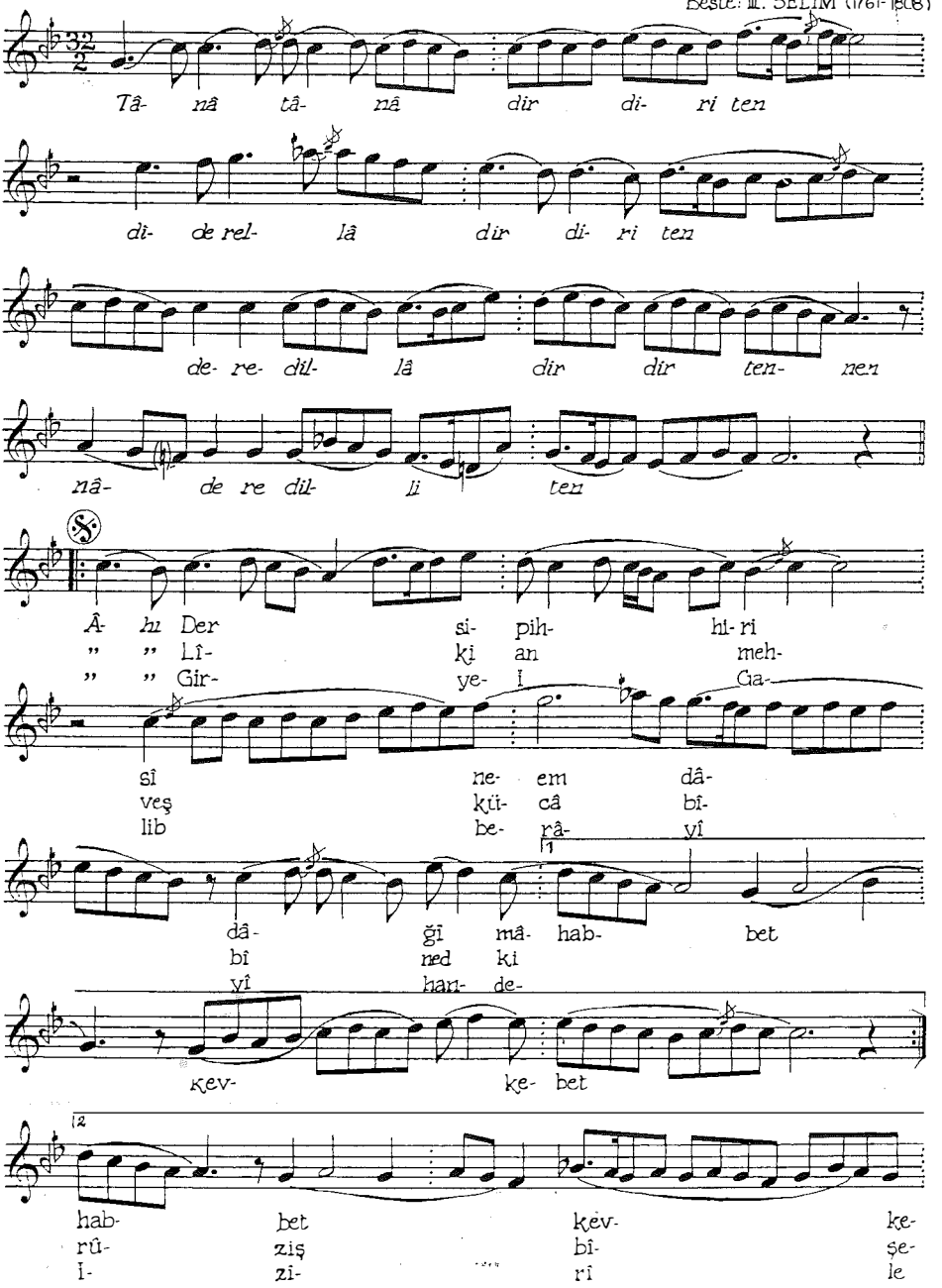
Şeyh Galib'in Bestelenmiş Şiirleri

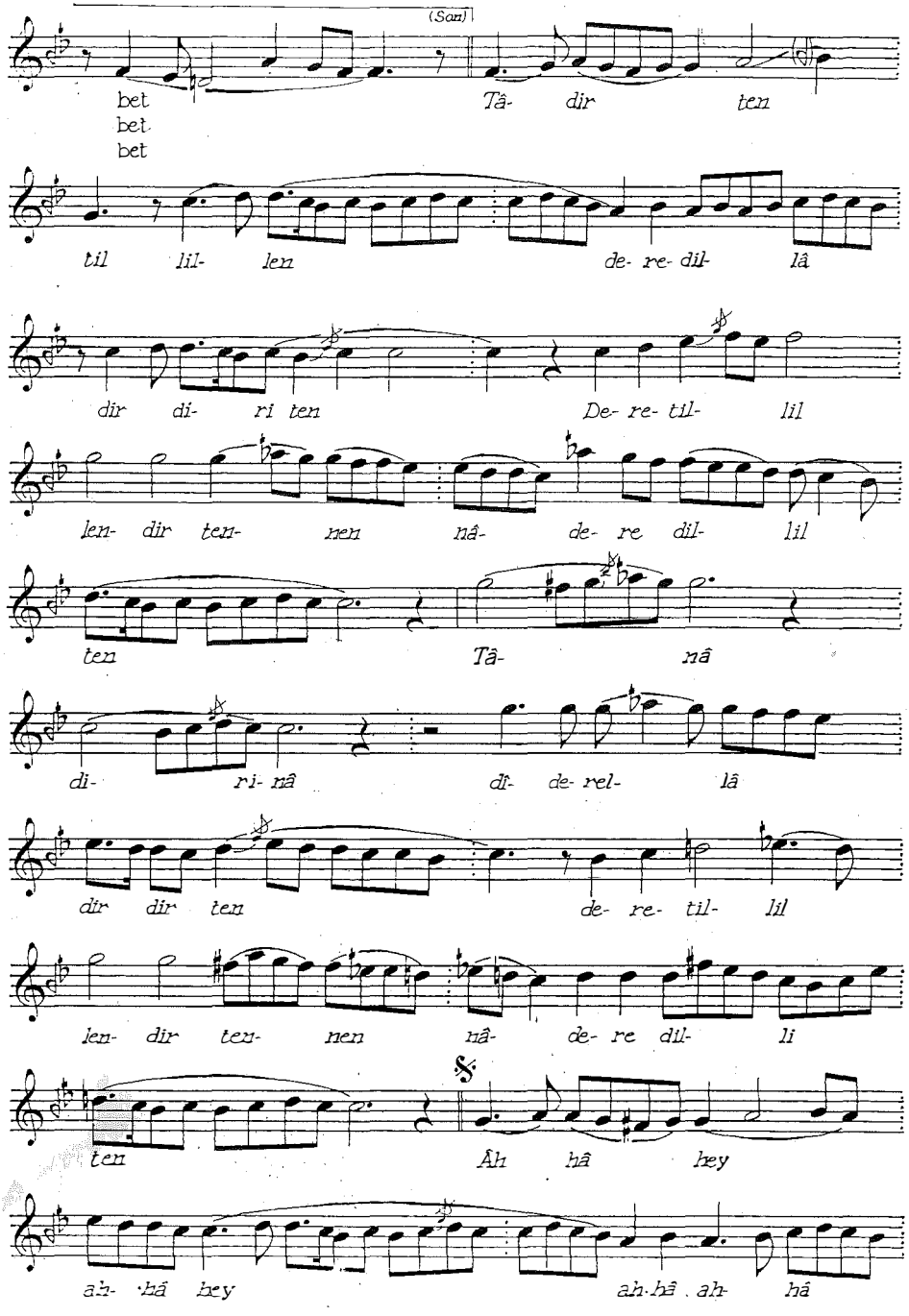
Bu âteş güfte rengîn besteler hûnîn terennümler

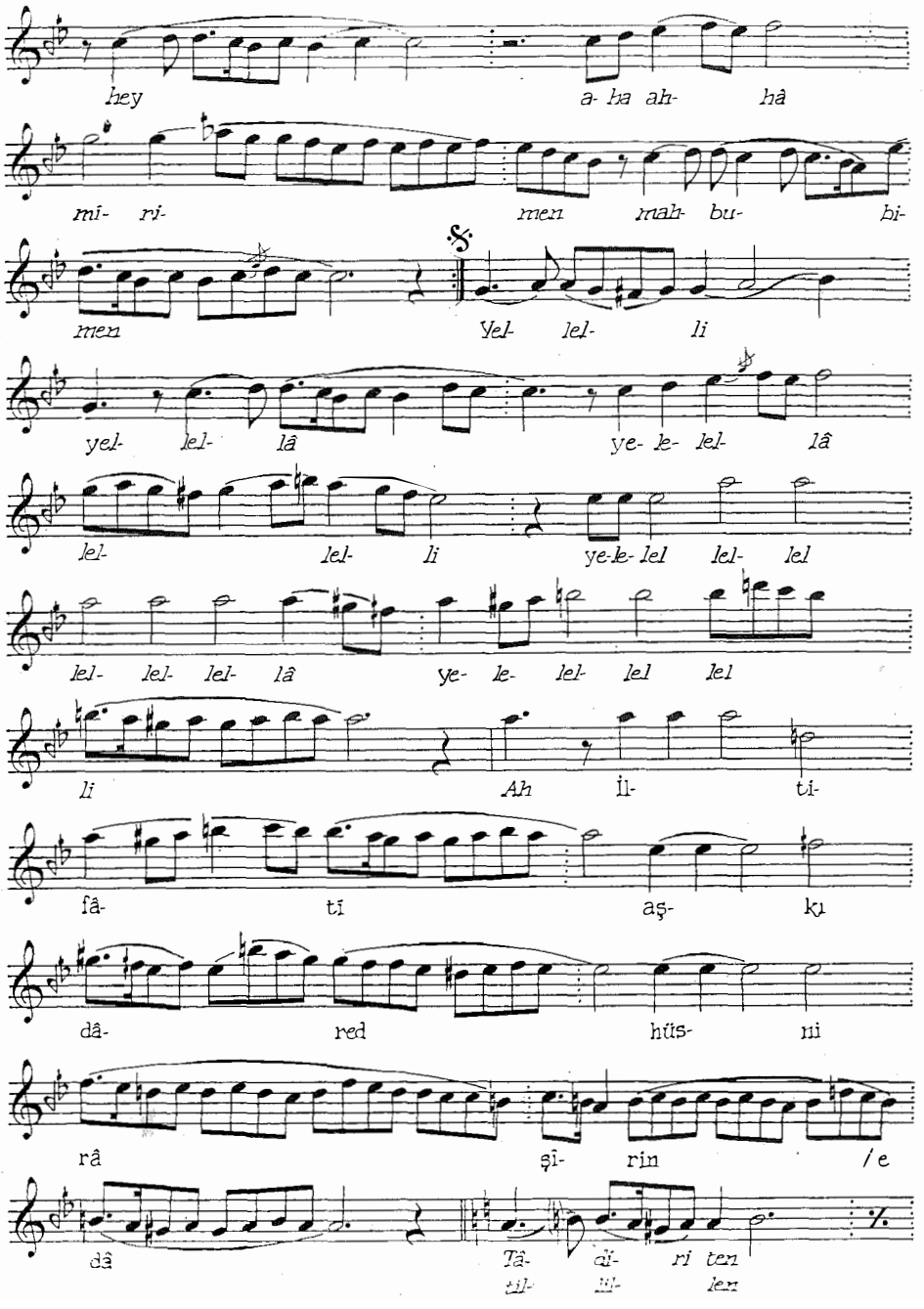
ŞEVKUTARAB KÂR

Ağır Haffî

Güfte: ŞEYH GALİB (1757-1799)
Beste: III. SELİM (1761-1808)




(San)
bet
bet
bet
Tâ- dir ten
til lil- len de- re- dil- lâ
dir di- ri ten De- re- til- lil
len- dir ten- nen nâ- de- re dil- lil
ten Tâ- nâ
di- ri- nâ di- de- rel- lâ
dir dir ten de- re- til- lil
len- dir ten- nen nâ- de- re dil- li
ten Âh hâ hey
ah- hâ hey ah-hâ ah- hâ



hey a- ha ah- hâ

mi- ri- men mah- bu- bi-

men Yel- lel- li

yel- lel- lâ ye- le- lel- lâ

lel- lel- li ye-le- lel lel- lel

lel- lel- lel- lâ ye- le- lel- lel lel

li Ah İl- ti-

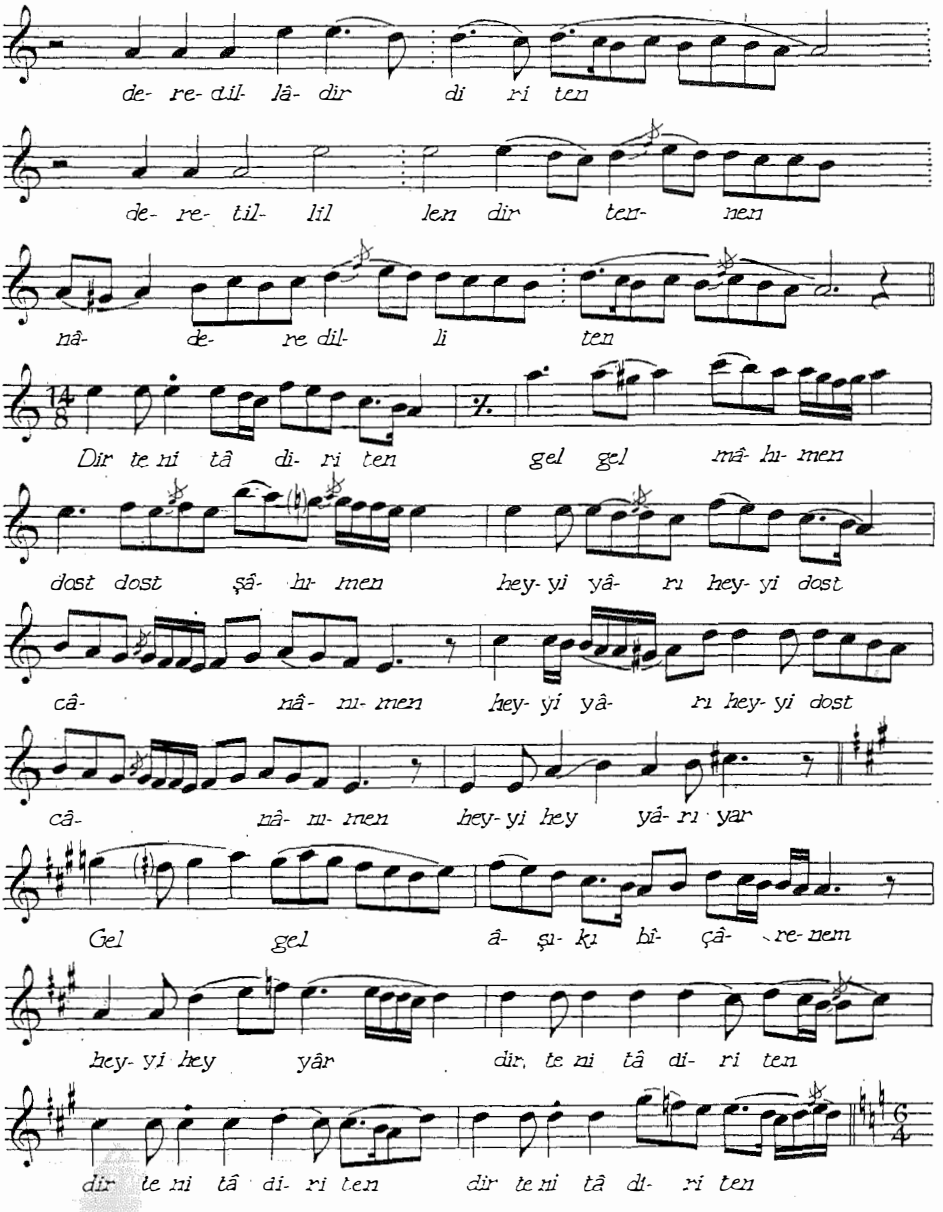
fâ- tî aş- kı

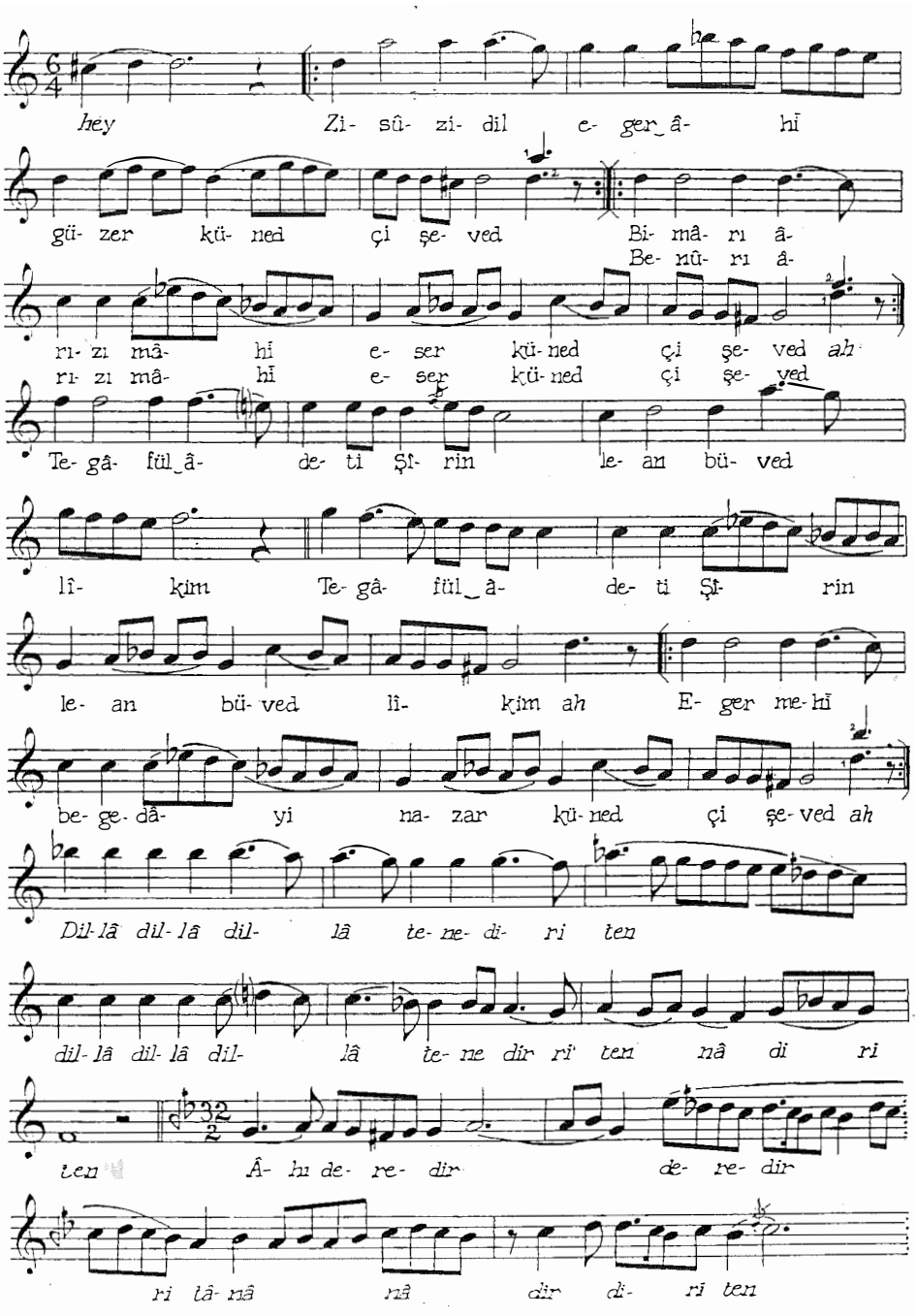
dâ- red hüs- ni

râ şî- rin /e

dâ Tâ- di- ri ten

til- lil- len


de- re- dil- lâ- dir di ri ten
de- re- til- lil len dir ten- nen
nâ- de- re dil- li ten
Dir te ni tâ di- ri ten gel gel mâ- hi- men
dost dost şâ- hi- men hey- yi yâ- ri hey- yi dost
câ- nâ- ni- men hey- yi yâ- ri hey- yi dost
câ- nâ- ni- men hey- yi hey yâ- ri yar
Gel gel â- şı- kı hi- çâ- re- nem
hey- yi hey yâr dir, te ni tâ di- ri ten
dir te ni tâ di- ri ten dir te ni tâ di- ri ten


hey Zi- sû- zi- dil e- ger_â- hî
gü- zer kü- ned çi şe- ved Bi- mâ- rı â-
Be- nû- rı â-
rı- zı mâ- hî e- ser kü- ned çi şe- ved ah
rı- zı mâ- hî e- ser kü- ned çi şe- ved
Te- gâ- fül_â- de- ti Şî- rin le- an bü- ved
lî- kim Te- gâ- fül_â- de- ti Şî- rin
le- an bü- ved lî- kim ah E- ger me- hî
be- ge- dâ- yi na- zar kü- ned çi şe- ved ah
Dil- lâ dil- lâ dil- lâ te- ne- di- ri ten
dil- lâ dil- lâ dil- lâ te- ne dir ri ten nâ di ri
ten Â- hı de- re- dir de- re- dir
ri lâ- nâ nâ dir di- ri ten

De- re- dil- lâ dir dir ten- nen

nâ- de- re- dil- lil ten

yel- lel lâ yel- lel- li

PP

Yâ- rim yâ- le lel lel li

Mî- rim " " " " "

te- re- lel- li vay

Terennüm:

Tânâ tânâ dir diri ten didere lla dir diri ten
deredillâ dir dir tennen nâ-dere dilli ten

Der sipihr-î sîneem dâğ-ı mahabbet kevkebet
Lîk an mehveş küçâ dâned ki rûzeş bîşebet
İltifât-ı aşkı dâred hüsni râ şîrin-edâ
Câye-î Câlib berâ-yi hande-î zîr-î lebet

(Terennüm)

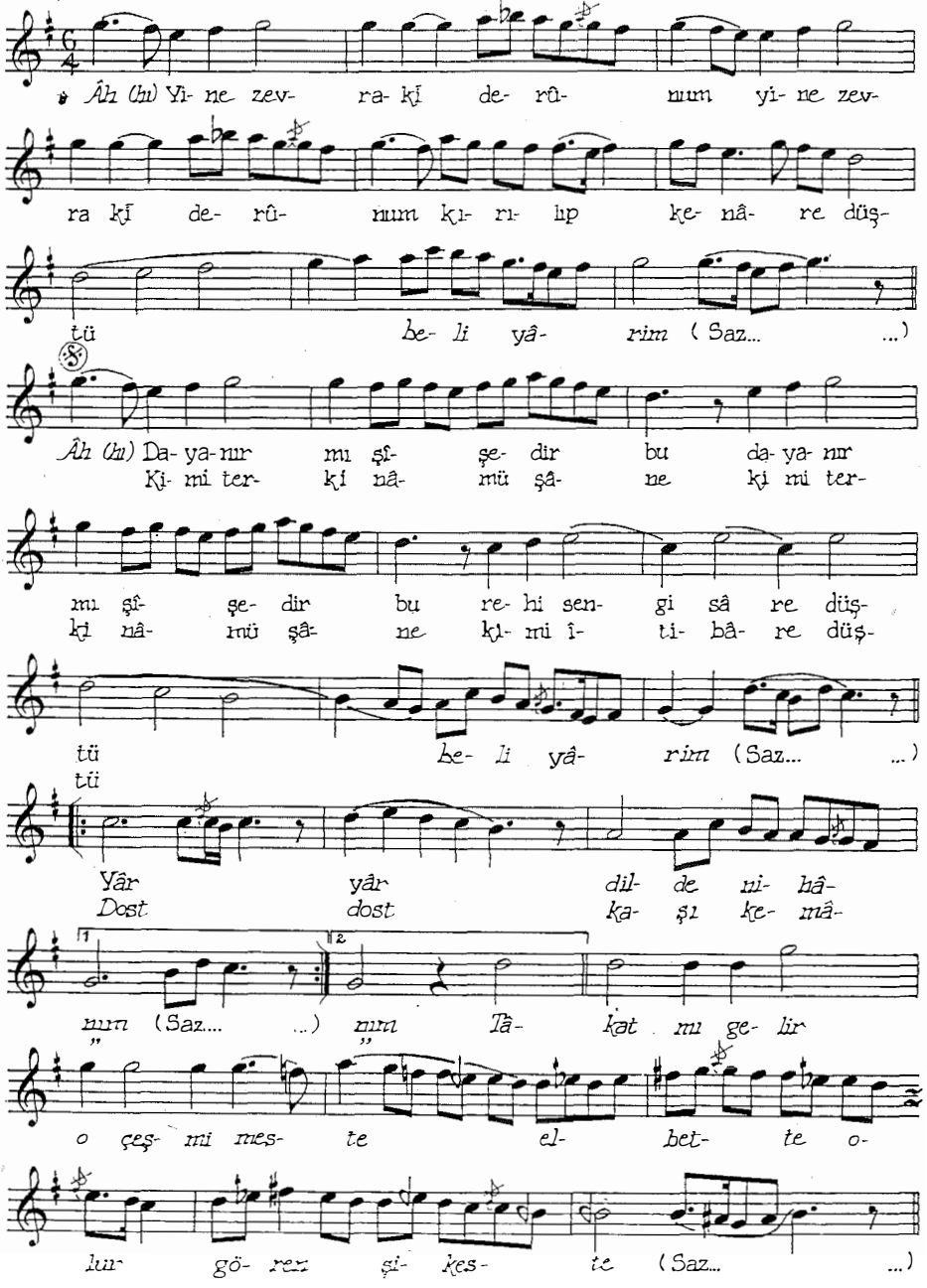
Zi-sûzidil eger âhî güzer küned çi şeved
Be-nîr-i ârızı mâhî eser küned çi şeved
Tegâfül âdeti şîrin le-an büved lîkim
Eger şehî be-gedâyî nazar küned çi şeved

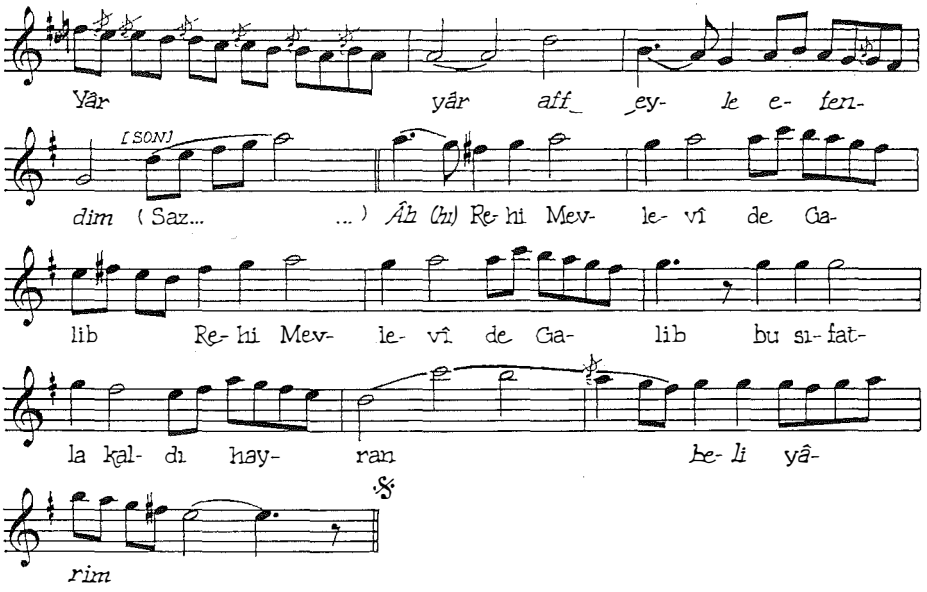
MÂHUR YÜRÜKSEMÂÎ

(Yine zevrak-ı derûnum kırılıp kenâre düştü)

Yürüksemâî
(♩=96)

Güfte: ŞEYH GALİB
Beste: DEDE EFENDİ (1777-1845)





Yine zevrak-i derûnum kırılıp kenâre düştü
Dayanır mı, şişedir bu, reh-i seng- sâre düştü

Reh-i Mevlevî'de Galib bu sıfatla kaldı hayran
Kimi terk-i nâm-ü şâne, kimi itibâre düştü

Terennüm:
Yâr yâr dilde nihânum dost dost kaşı kemânum
Tâkat mı gelir o çeşm-i meste elbette olur gören şikeste
Yâr yâr affeyle efendim

KÜRDÎLİHİCAZKÂR ŞARKI

Güfte: ŞEYH GALİB
Beste: HACI ÂRİF BEY (1831-1885)

Değişmeli

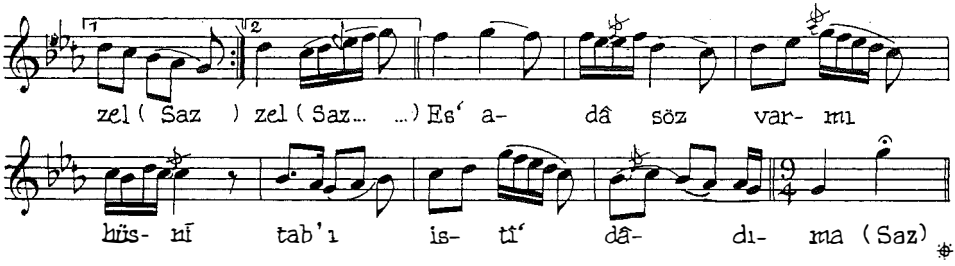
Geçti zah- mî tî- ri hic-
rin tâ di- lî nâ
şâ- dı-ma (Saz... ...) Merha- met /
tab' ı-mı Gel mez ol-
Es'- a- dâ

ey gam- ze-ī câ-
dū bir da- hî lût-
söz var- mı hüs- nī

dû ye- tiş im- dâ-
fī ke- lâ- mın yâ-
tab' / is- ti' dâ-

dı-ma (Saz... ...) Öy- le bî- hûş
dı-
dı- ma [SON]

ey- le- dim / â- zâr i-
lē kim ma (Saz) Mec li- sī eh-
lī sü- han- dē yek ka- lem- dir bū ga-



Geçti zahm-ī tîr-i hicrin tâ dil-Ī nâ-şâdıma
Merhamet/ey gamze-Ī câdû yetiş/imdâdıma

Öyle bîhûş_eyledin âzâr_ilē kim tab'ımı
Gelmez_oldū bir dahī lûtf-Ī kelāmın yâdıma

Meclis-Ī ehl-Ī sühandē yek kalemdir bū gazel
Es'adâ, söz var mı hüsn-Ī tab'ı isti'dâdıma

ACEM AĞIRSEMÂÎ

Güfte: ŞEYH GALİB
Beste: HACI FÂİK BEY (1830-1891)

Aksaksemâî

Âh E- fen- dim- sin ci- han- dā î-
Mi- yâ- nī â- şı- kan- dā iş-
E- ger ser- mâ- ye- ī öm- rüm-

ti- bâ- rım var- sa- sen- den- dir (Saz...
ti- hâ- rım var- sa sen- den- dir
de kâ- rım var- sa sen- den- dir

Terennüm

Be- nim câ- nım a câ- nâ- nım
" " " " " " "
" " " " " " " nım öm-

(Saz)

î- ti- bâ- rım var- sa sen- den- dir
iş- ti- hâ- rım var- sa sen- den- dir
rüm de kâ- rım var- sa sen- den- dir

Âh Be- nim fey- zī ha- yâ- tım hâ-

sı- lī rû- hī re- vâ- nım- sın (Saz...

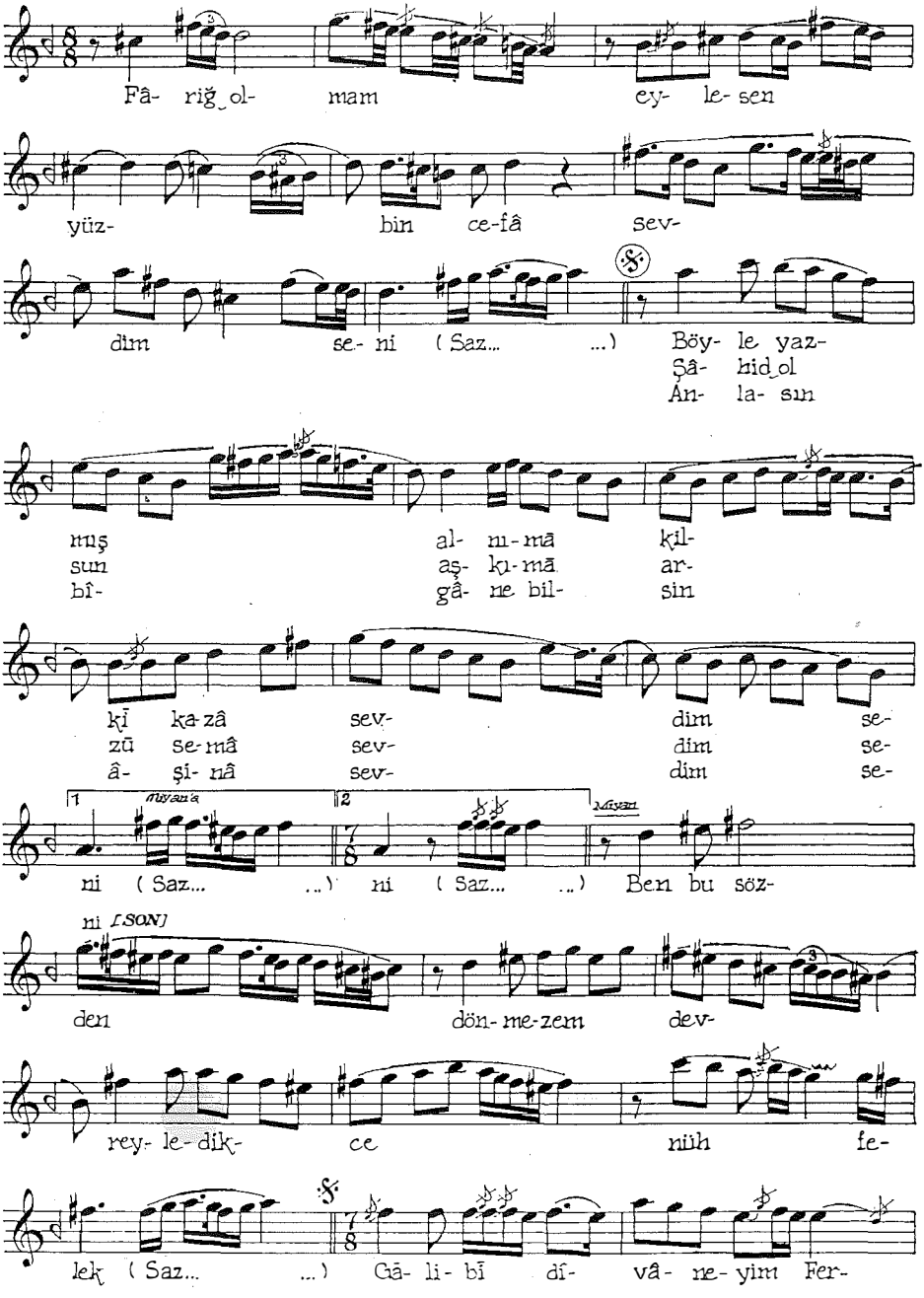
Efendimsin, cihandā îtibârım varsa sendendir
Miyân-ī âşıkandā iştihârım varsa sendendir

Benim feyz-ī hayâtım, hâsılı rûh-ī revânımsın
Eger sermâye-ī ömrümde kârım varsa sendendir

ISFAHAN ŞARKI

Güfte: ŞEYH GALİB
Beste: SAADEDDİN KAYNAK (1895-1961)

Değişmeli



hâ- dü Mec- nû- nē sa- lâ Yâr

yâr yâr_ a- man (Saz... ...)

Yüz çe- vir- mem ol- sa dün- yâ bir ya- nā ben

bir ya-na Yâr yâr

yâr yâr_a- man (Saz... ...) Şem' i- nē per-

vâ- ne- yim per- vâ/ ne lâ- zım- dır ba-na

Yâr yâr yâr yâr_a-

man (Saz... ...)

Fâriğ_olmam eylesen yüzbin cefâ, sevdim seni
Böyle yazmış alnımā kilk-ī kazâ, sevdim seni

Ben bu sözden dönmezem devr_eyledikçē mih felek
Şâhid_olsun aşkımā arz-ū semâ, sevdim seni

Gālib-ī dīvâneyim Ferhâd ü Mecnun'ā salâ
Yüz çevirmem olsa dünyâ bir yanā, ben bir yana

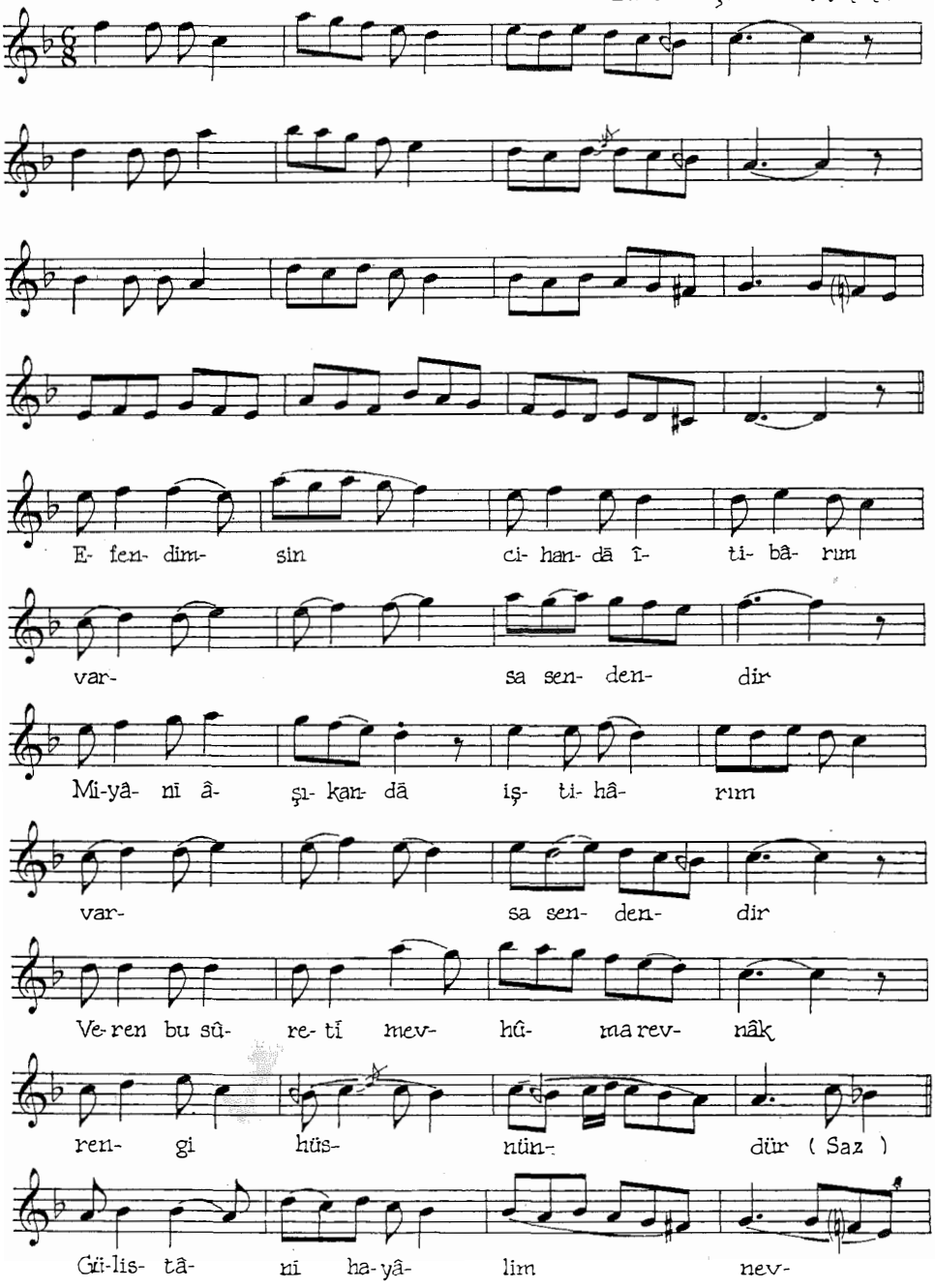
Şem'inē pervâneyim, pervâ ne lâzımdır bana
Anlasın bīgâne, duysun âşina, sevdim seni

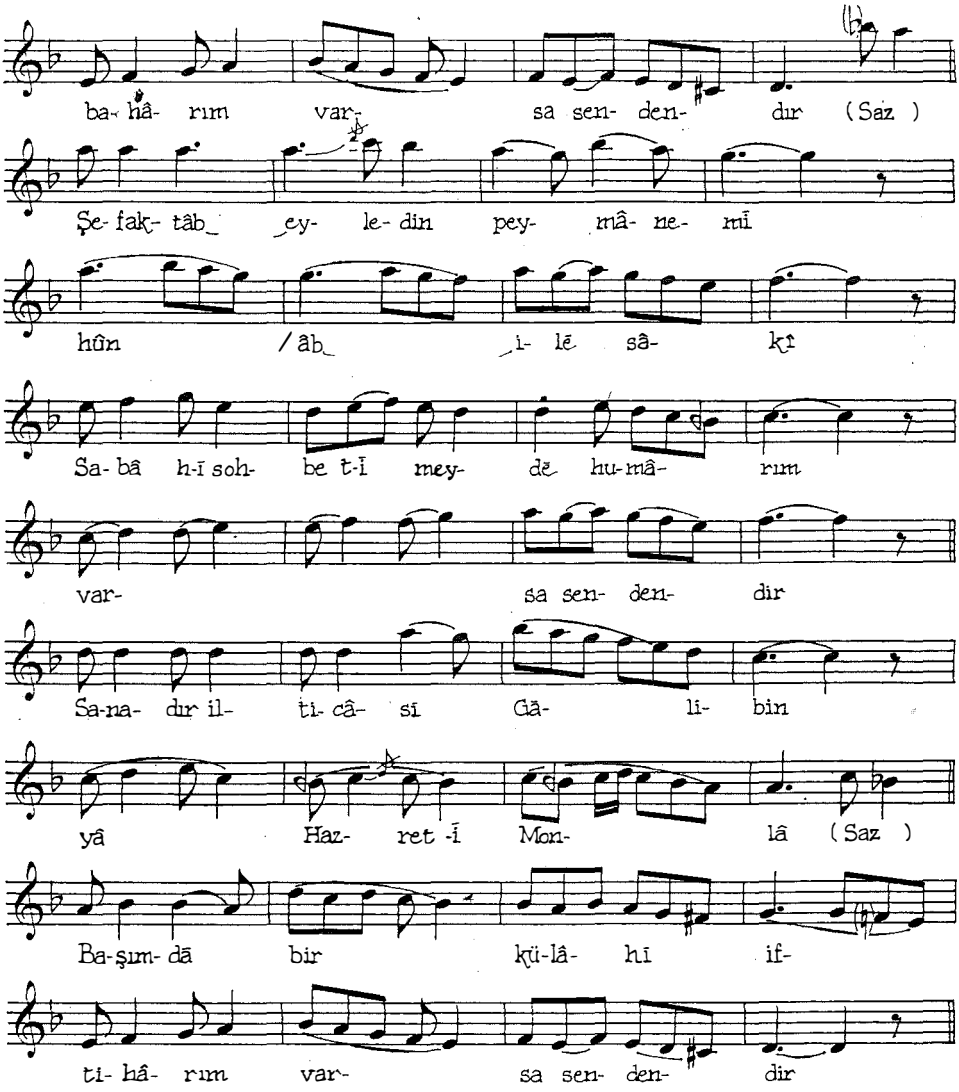
EVCÂRÂ ÂYÎN-İ ŞERÎFİ'nden

III. Selâm Yürükseman Bölümü

Yürükseman

Güfte: ŞEYH GALİB
Beste: CİNUÇEN TANRIKORUR (1938)





Efendimsin, cihandâ itibârım varsa sendendir
Miyân-ı âşıkandâ iştihârım varsa sendendir

Veren bu sûret-ı mevhûma revnâk reng-i hüsnündür
Gülistân-ı hayâlim, nev-bahârım varsa sendendir

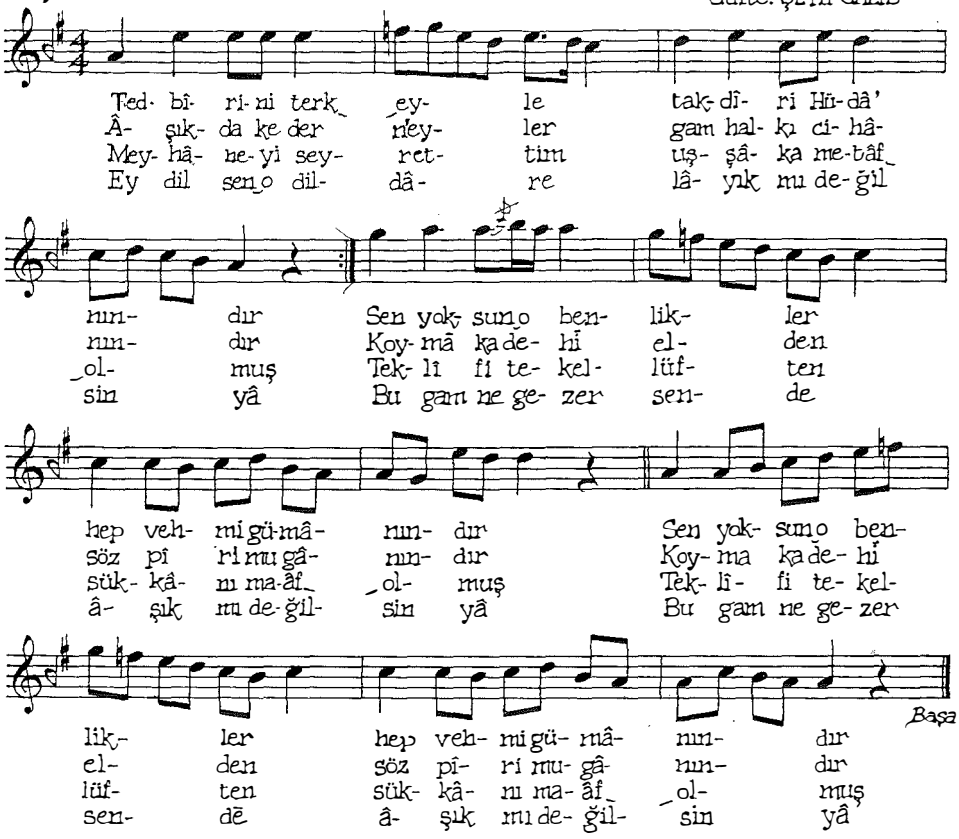
Şefak-tâb eyledin peyrâmenî hûn/âb ilê sâkî
Sabâh-ı sohbet-ı meydê humârım varsa sendendir

Sanâdır ilticâsı Gâlib'in, yâ Hazret-ı Monlâ
Başımdâ bir külâh-ı iftihârım varsa sendendir

HÜSEYNÎ İLÂHİ

Sofyan

Güfte: ŞEYH GALİB



Tedbîrini terkeyle, takdîr Hüdâ'nındır
Sen yoksun o benlikler hep vehm-i gümânındır

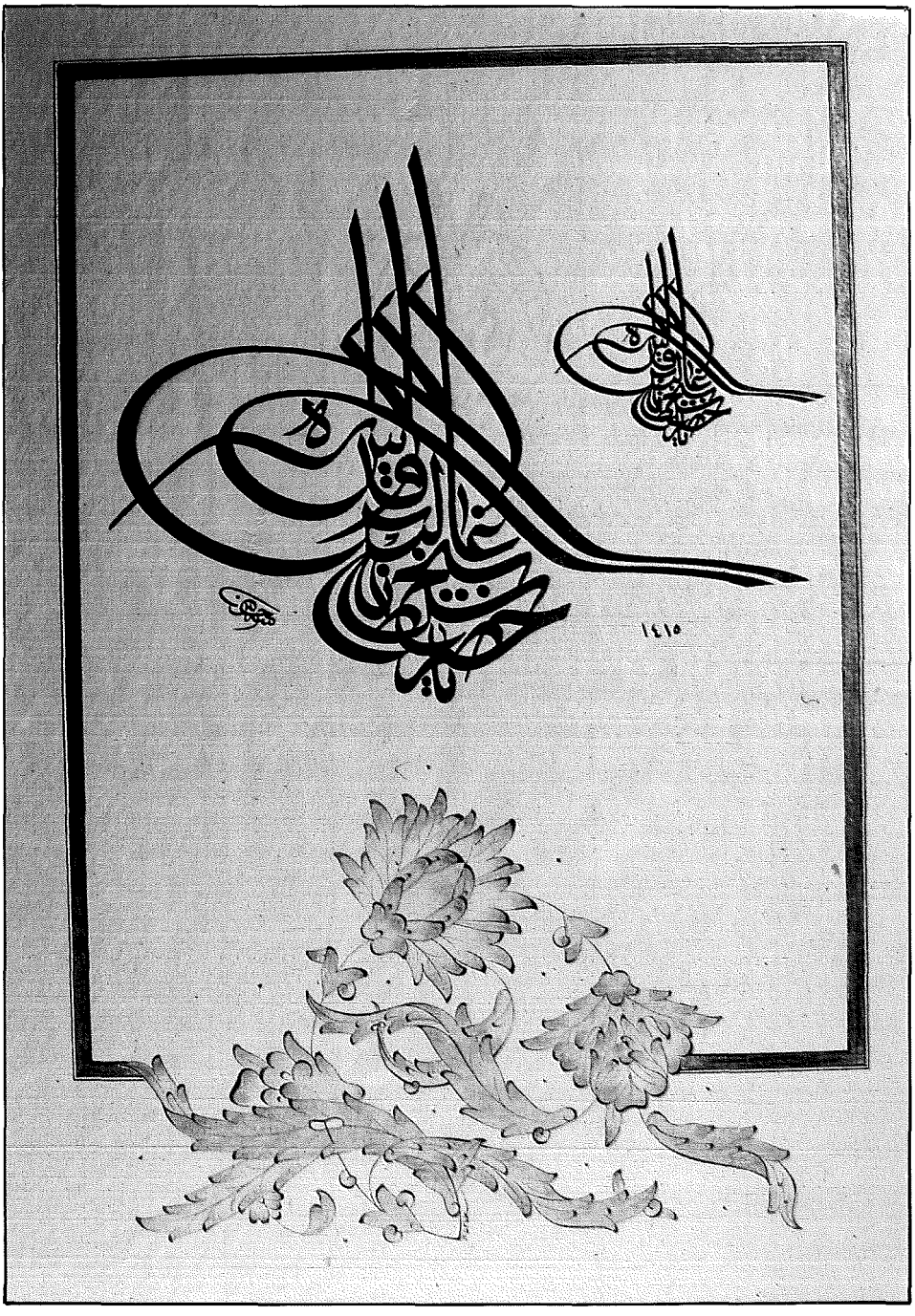
Âşıkda keder n'eyler, gam halk-ı cihânındır
Koymā kadehî elden, söz pîr-i mugânındır

Meyhâneyi seyrettim, uşşâka metâf olmuş
Teklîf-i tekellüften sükkânı maâf olmuş

Ey dil sen o dildâre lâyık mı değilsin yâ
Bu gam ne gezer sendē, âşık mı değilsin yâ

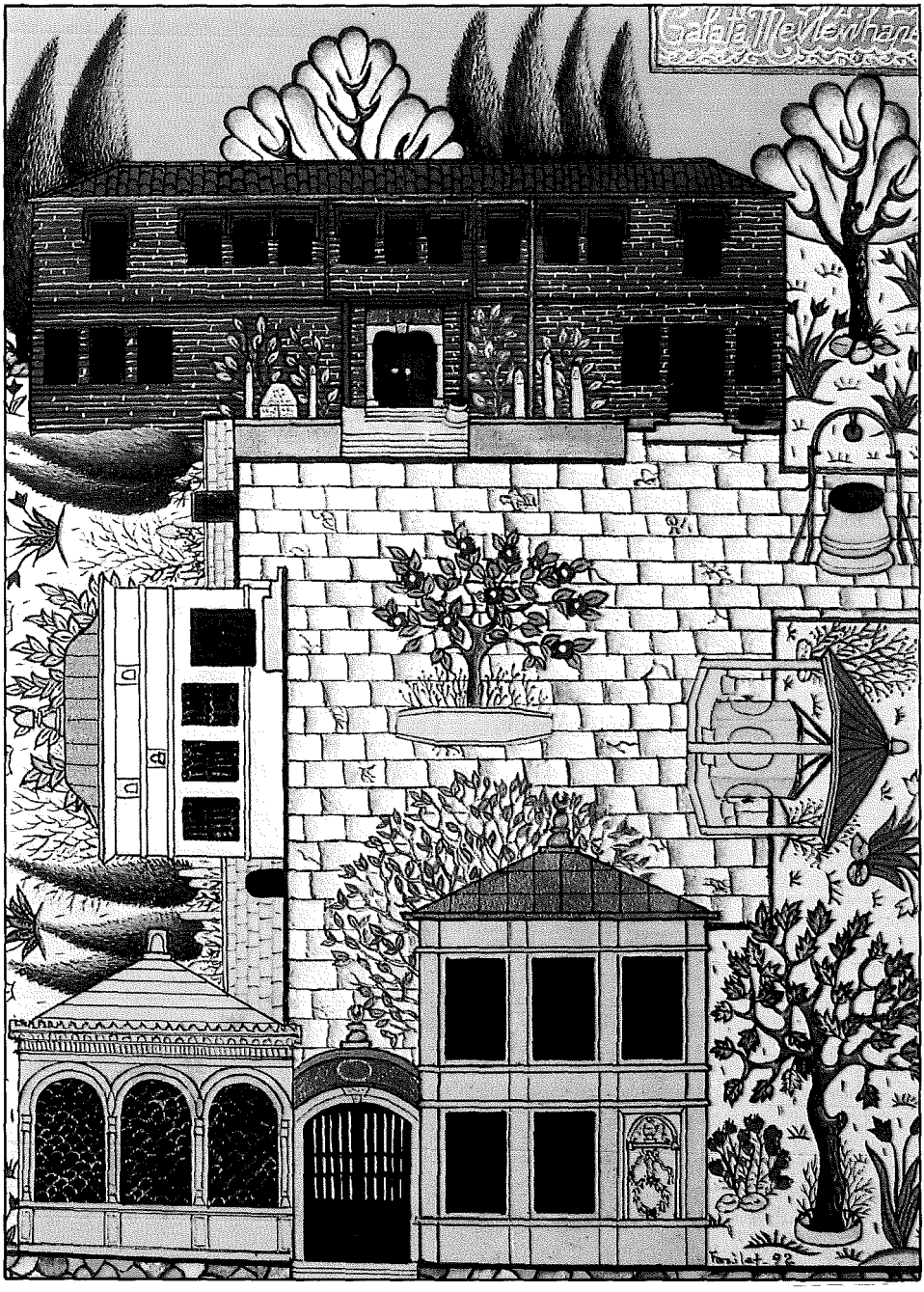
8

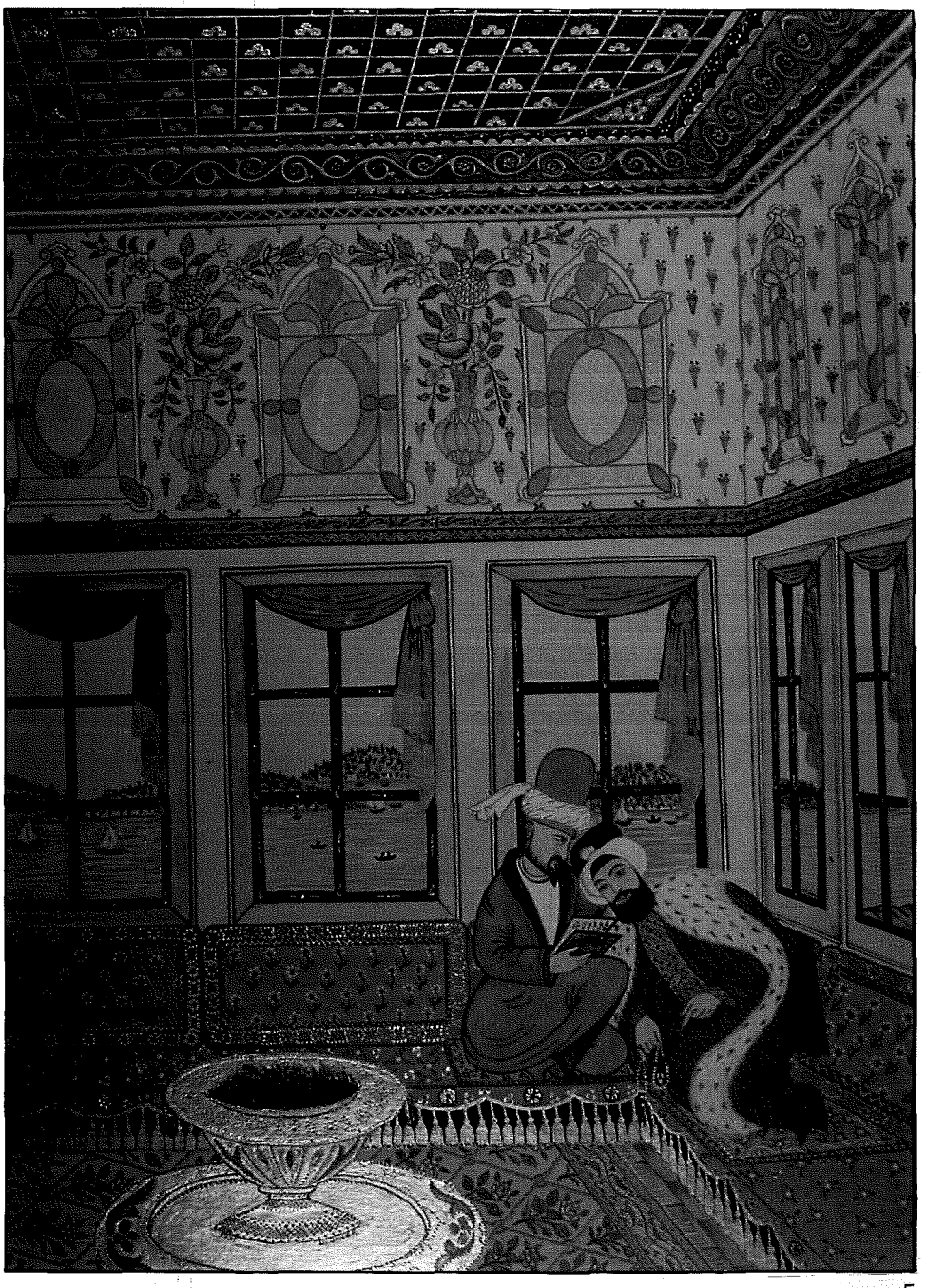
Resimler


١٤١٥

شیخ غالب دده

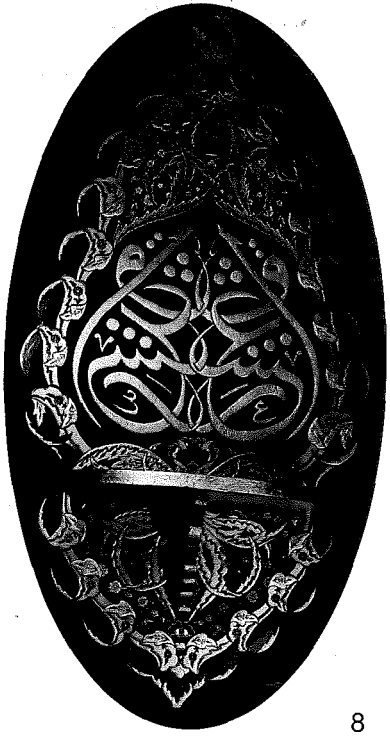
یا حضرت مولانا


Galata Mevlevihanesi



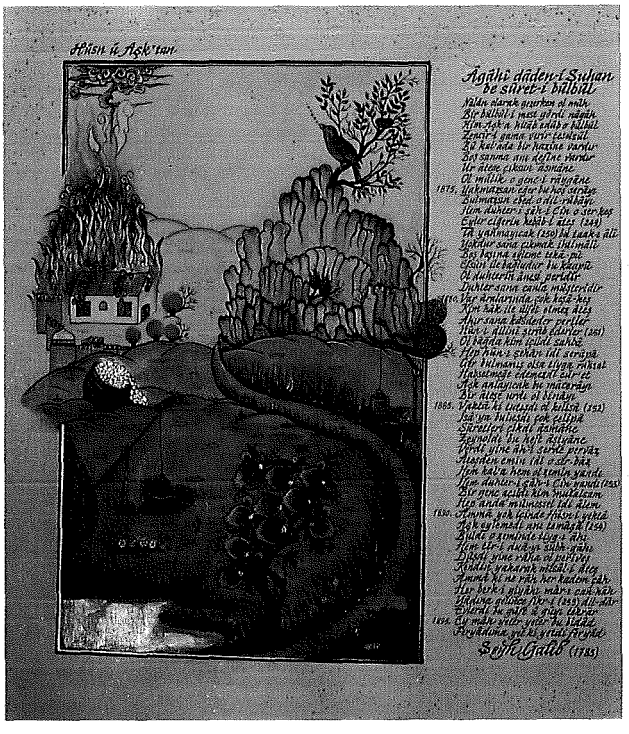
6

7

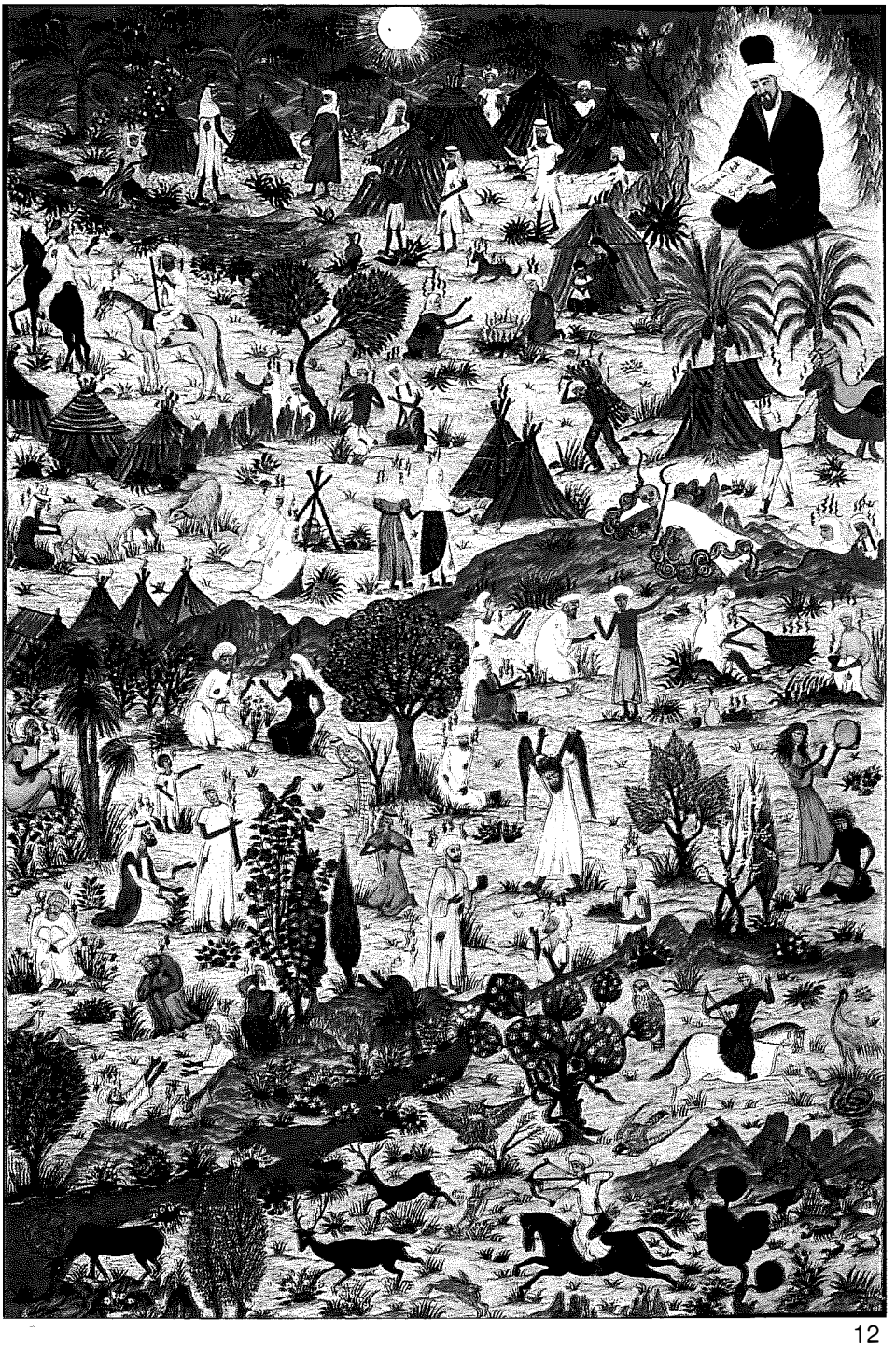


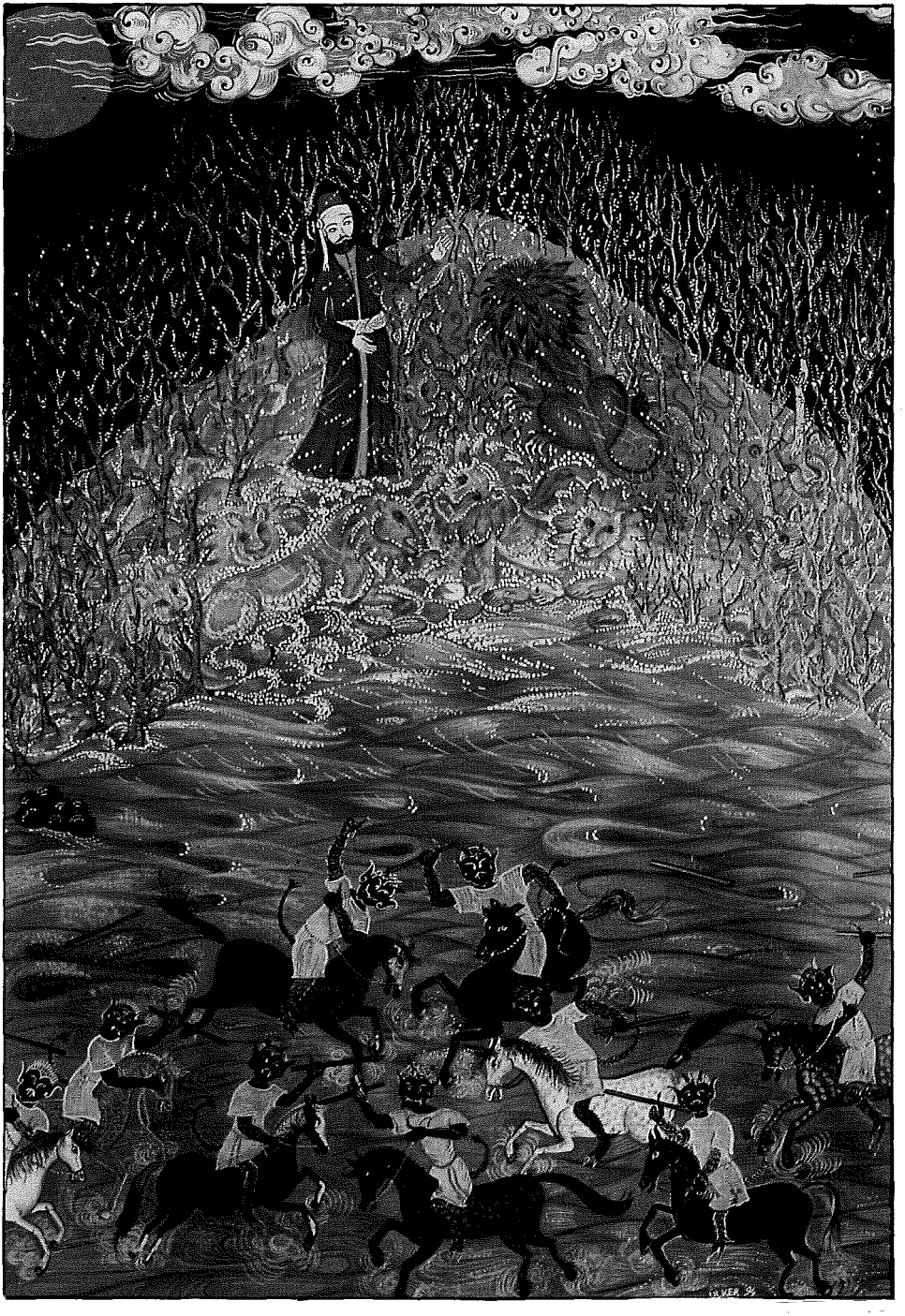
8

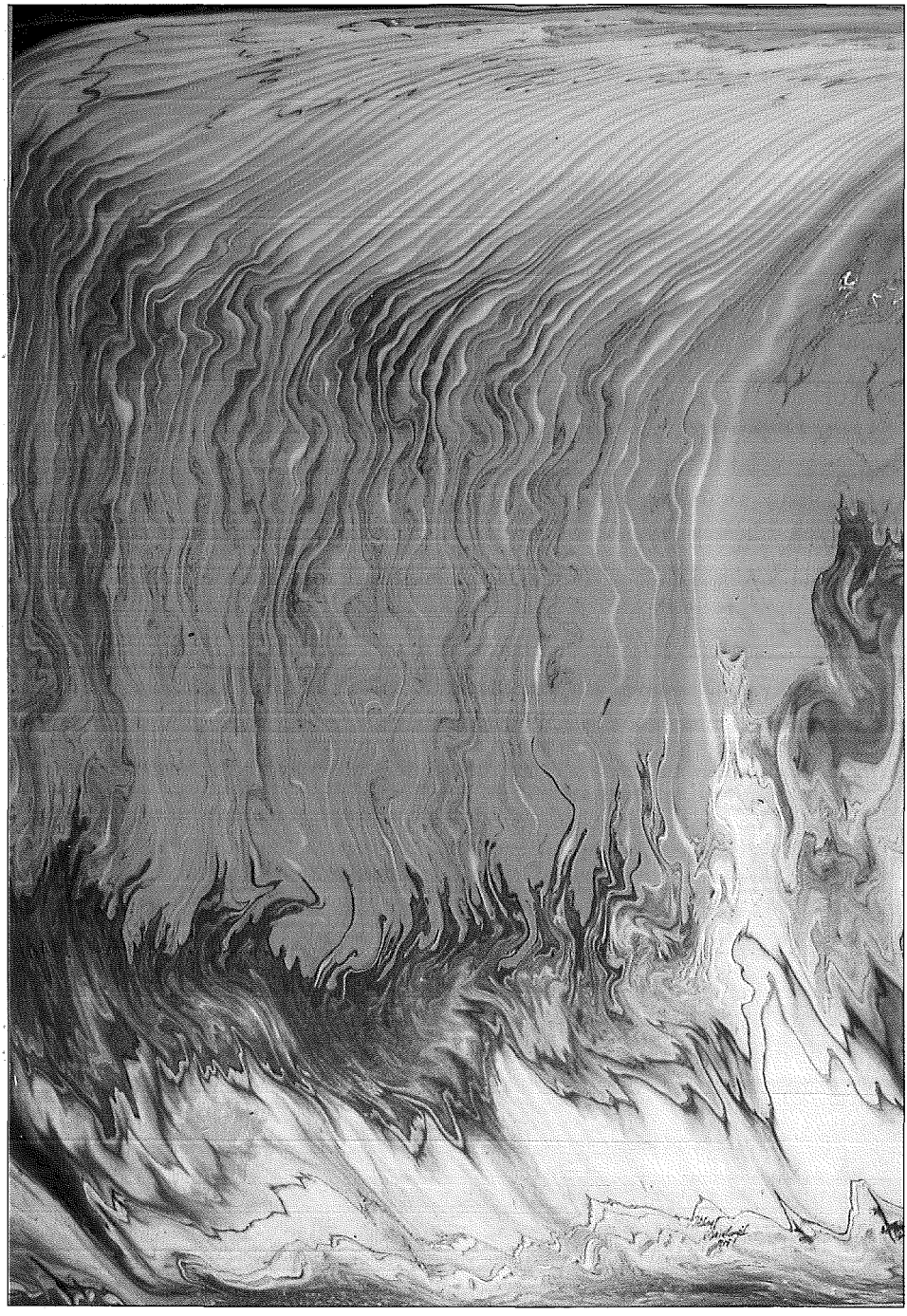
9

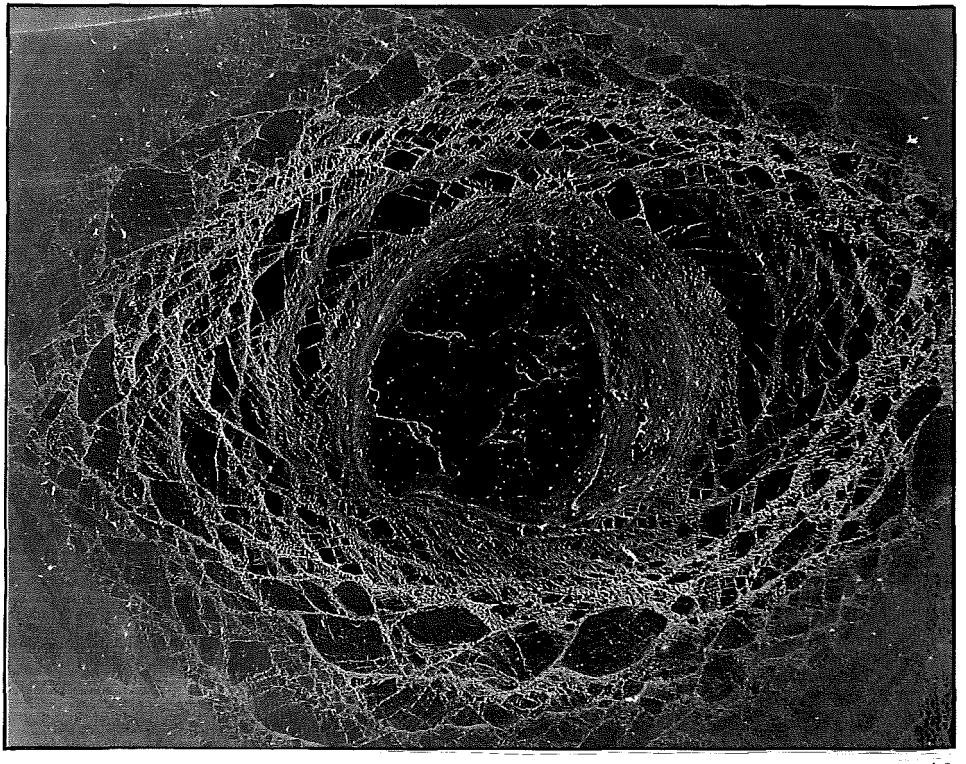

Hüsn ü Aşk'tan
Âgâhî dâden-i Suhan be sûret-i bülbül
Seyh Galib (1785)

10

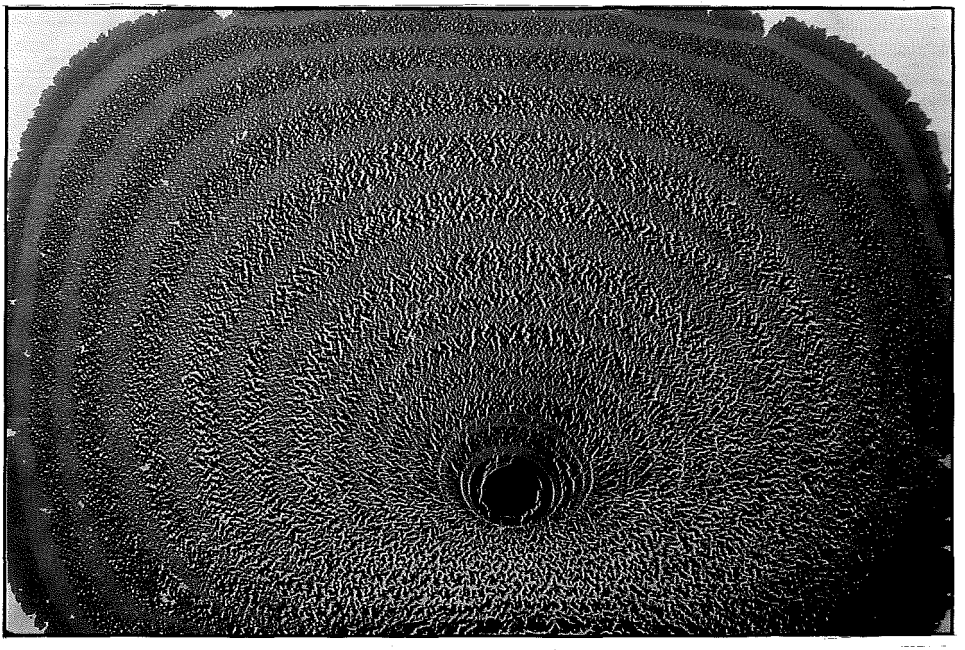








16

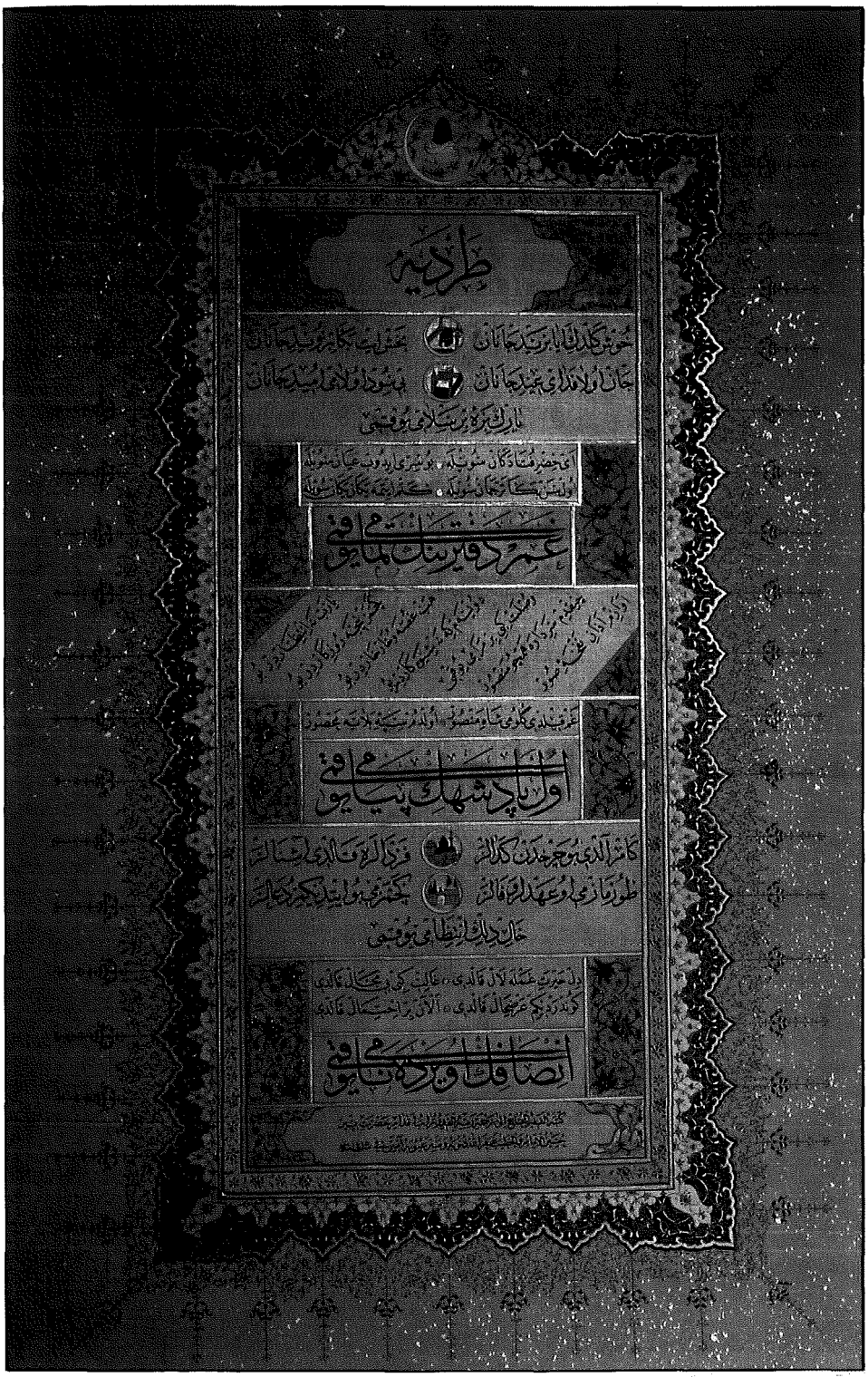


17

18

19

Cennet gibi sebze cûş ber cûş
Eyler gül ü lâle nûş der nûş • Şeyh Galib


طردیه

خوش گلدك ایا برید جانان
بخش ایت بکا نوید جانان
جان اولا فدای عید جانان
بی سود اولا می امید جانان

یارك بره بر بیلامی یوقمی

ای خضر فتادگان سویله
بو سری ایدوب عیان سویله
اول سن بکا ترجمان سویله
کتم ایتمه بکا بکان سویله

عمر دفترینك تمامی یوقمی

[illegible]

عمر قیلدی کلومی شاه منصور
اولدم نیتیه بلایه محصور

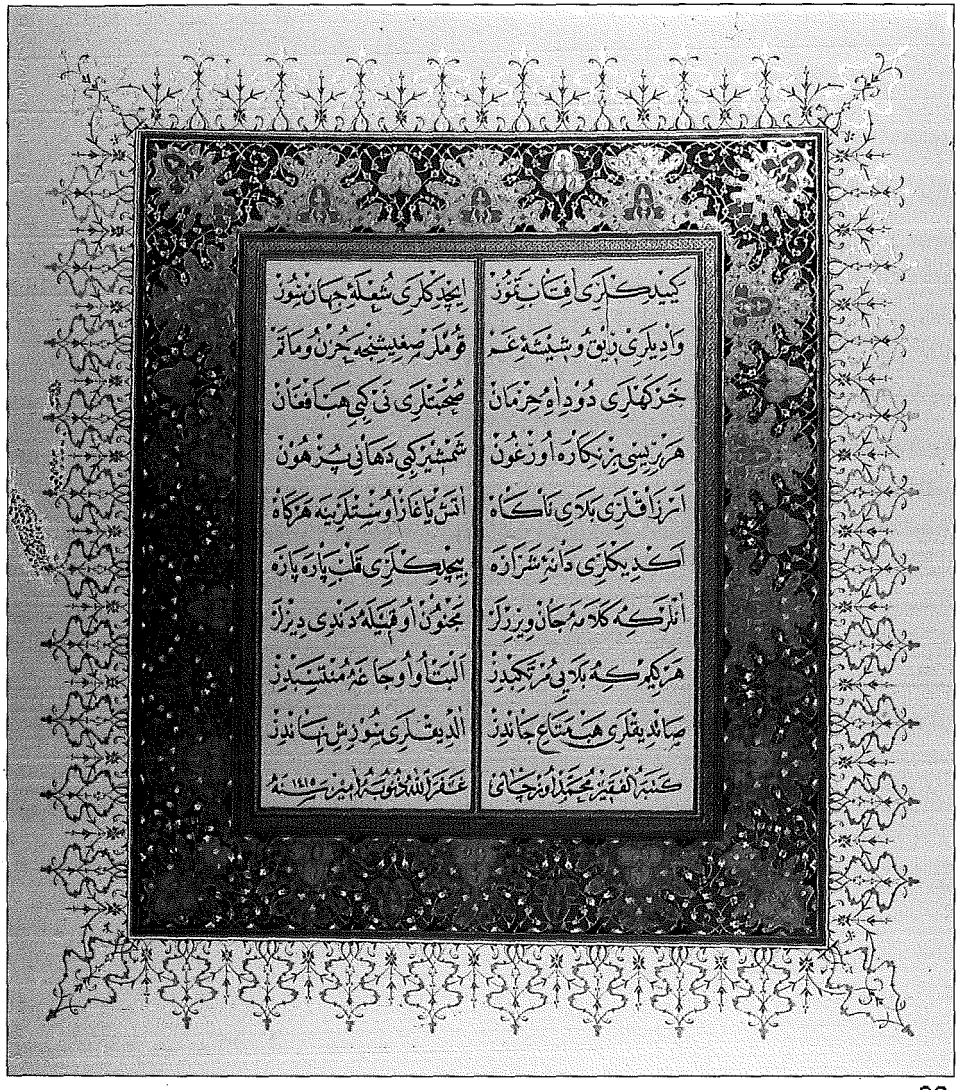
اول پادشهك پیامی یوقمی

کامر آلدی بو چرخدن کدالر
فردا لره قالدی ایشالر
طورمازمی او عهدلر وفالر
کچمزمی بو ایتدیکمز دعالر

حال دلك انتظامی یوقمی

دل حیرت عمله لال قالدی
غالب کبی بی مجال قالدی
کوندردیکم عرضحال قالدی
الآن بر احتمال قالدی

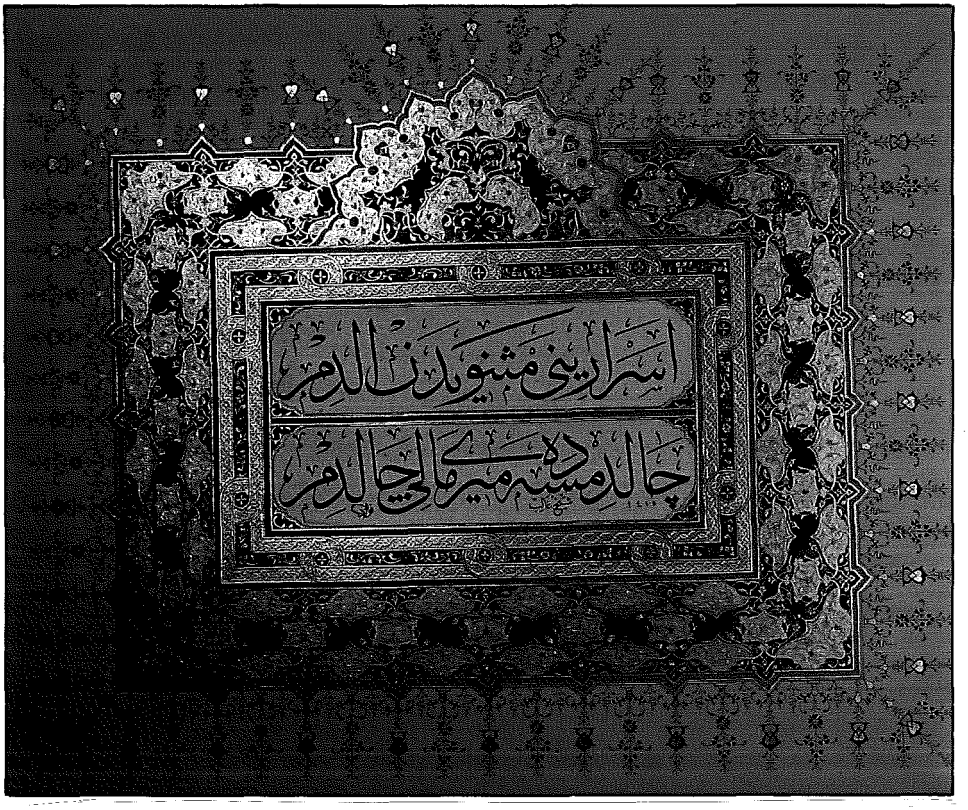
انصافك اویرده نامی یوقمی



کیدیکلری آفتاب تموز ایچدکلری شعلهٔ جهان سوز
وادیلری ریق و شیشهٔ غم قوملر صغیشنجه حزن و ماتم
خرکهلری دود آه حرمان صحبتلری نی کبی هب افغان
هر بریسی بر نگاره اورغون شمشیر کبی دهانی پر هون
ارزاقلری بلای ناگاه آتش یاغار اوستلرینه هرگاه
اکدیکلری دانهٔ شراره بیچدکلری قلب پاره پاره
آنلر که کلامه جان ویررلر مجنون اوقیله دندی دیرلر
هر کیم که بلایی مرتکبدر البت او اوجاغه منتسبدر
صاندیقلری هب متاع جاندر الدیقلری سوزش نهاندر
کتبه الفقیر محمد اوزجای غفر الله ذنوبه امین سنه ۱۴۱۵

24

25



اسرارینی مثنویدن الدم

چالدمسه ده میرمالی چالدم

26

یاقوت سرشکیز یمیز دیده و دلدر

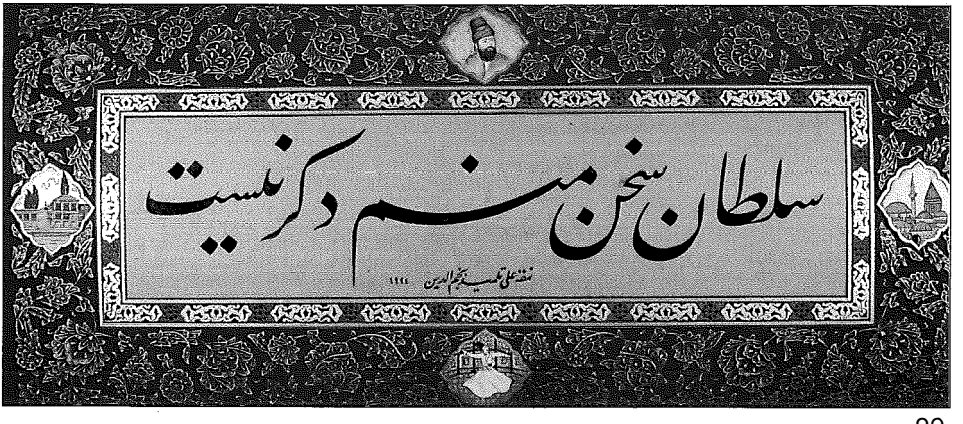
آتشله صودان حاصل اولور بر گهر زبز

27

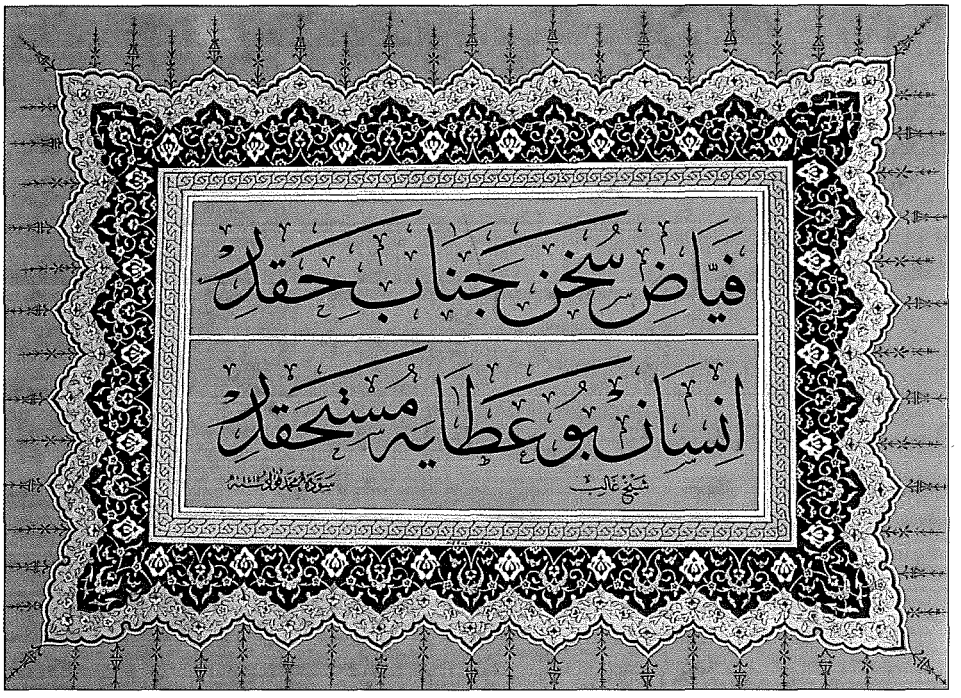
خوشجه باق دا تکه کیم زبدهٔ عالمک سن
مردم دیدهٔ اکوان اولان آدمک سن

نمقه علی تلمیذ نجم الدین ۱۹۹۴

28



29



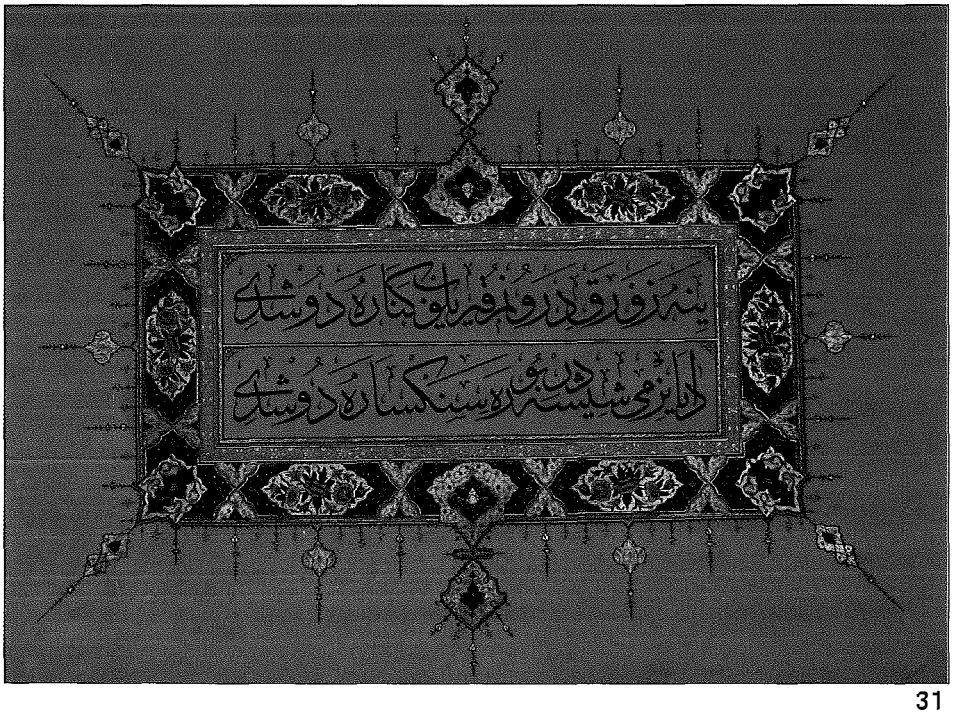
فیاض سخن جناب حقدر

انسان بو عطایه مستحقدر

شیخ غالب

سوده محمد فؤاد سنه ۱۱۱۲

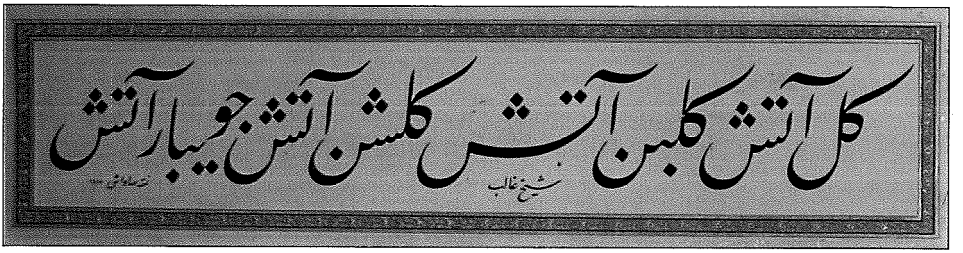
30



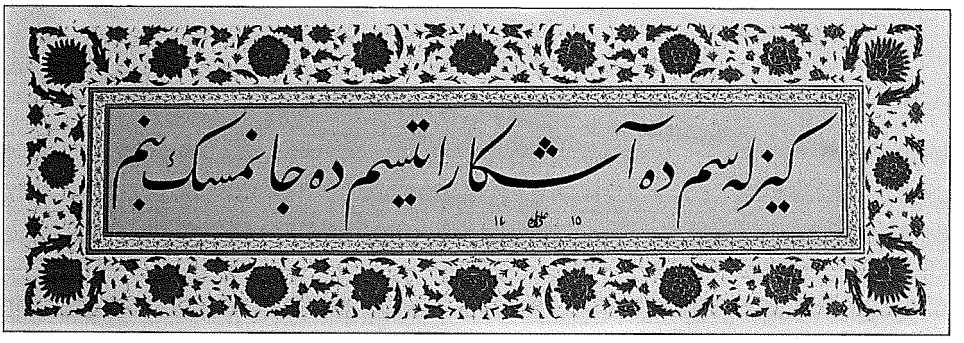
ینه زورق درونم قیریلوب کناره دوشدی

دایاین می شیشه در بوره سنکساره دوشدی

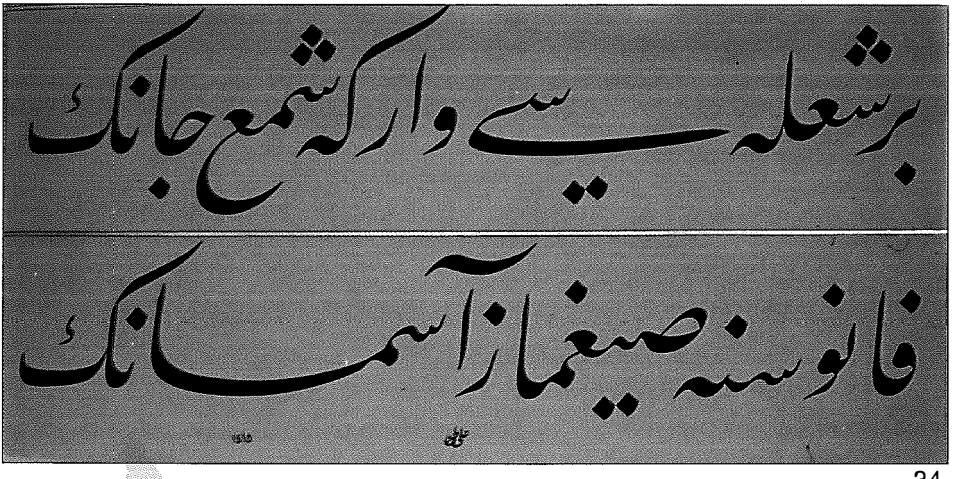
31


گل آتش گلبن آتش گلشن آتش جویبار آتش
شیخ غالب

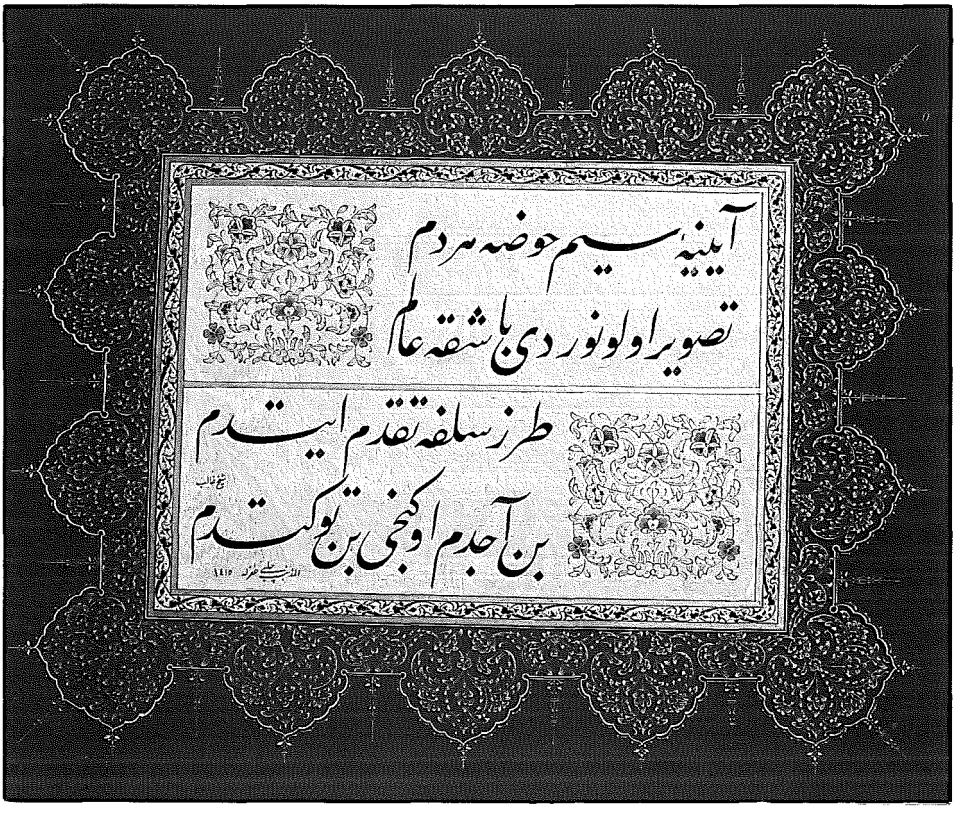
32


کیزلہ سم دہ آشکارا تیسم دہ جانمسک بنم

33


برشعلہ یے وار کہ شمع جانک
فانوسنہ صیغماز آسمانک

34


آیینهٔ سیم حوضه مردم
تصویر او لونوردی باشقه عالم
طرز سلفه تقدم ایتدم
بن آجدم اوکنجی بن توکتدم
شیخ غالب

Resimlerin Listesi

1
Yâ Hazret–i Sultan Şeyh Galib kuddise sırruhû
Tuğra: Hüseyin Gündüz,
Halkâr: Faruk Taşkale

2
Şeyh Galib
Gülbün Mesara
Minyatürün aslı: Paris Bibliotheque Nationale'dedir

3
Galata Mevlevihanesi'nde Sema-ı Semavi
Nusret Çolpan

4
Galata Mevlevihanesi
Fazilet Ertavlı

5
Şeyh Galib'in dizine başını koyup okuduklarını dinleyen III. Selim
Dürdane Ünver

6
Galata Mevlevihanesi'nde Mukabele
Cahide Keskiner

7
Şeyh Galib
Cahide Keskiner

8
Kalemişi Kavukluk
Şeyh Galib'in doğum tarihini veren "Eser-i Aşk" ibaresinin hattatı: Erol Dönmez
Semih İrteş

9
Galata Mevlevihanesi
Katı' (Kağıt kesme) Meliha Altay

10
Hüsn ü Aşk'ta Bülbülün Aşk'a Hitabı
Ayşe İlhan Gökşen

11
Mevlânâ'nın Elinde Gül
Katı' (Kağıt kesme) Meliha Altay

12
Benî Muhabbet Kabilesi
Cavidan Aksudoğan

13
Ateş Denizi üzerinde kanatlanmış atla geçen Aşk ve uçan Gayret
Ülker Erke

14
Gece, kış, cirit oynayan cinler ve yolunu kaybetmiş Aşk'la Gayret
Ülker Erke

15
Hüsn ü Aşk'ta Ateş Denizi
Ebru: Hikmet Barutçugil

16
Aşk'ın Gayret'le birlikte Kap Ülkesi'ne giderken yolda içine düştükleri anafor biçimindeki kuyu
Ebru: Nur Taviloğlu

17
27 Aşk'ın Gayret'le birlikte Kap Ülkesi'ne giderken yolda içine düştükleri anafor biçimindeki kuyu
Ebru: Ahmet Çoktan

18
Hüsn ü Aşk'ta Bahar
Ebru: Alpaslan Babaoğlu

19
Hüsn ü Aşk'ta Bahar
Ebru: Fuat Başar

20
Hüsn ü Aşk'ta Bahar
Sazyolu: Ayşenur Kadakçı Veli

21
Hüsn ü Aşk'ta Bahar
Çini: Sitare Bakır

22
Hüsn ü Aşk'ta "Hoş geldin eyâ berîd-i cânân" mısraıyla başlayan ünlü tardiyenin tamamı
Hat (Sülüs/Nesih): Hüseyin Kutlu
Tezhib: Hatice Aksu

23
Hüsn ü Aşk'ta "Giydikleri âftâb-ı temmûz/İçdikleri şu'le-i cihan-sûz" beytiyle başlayan, Benî Muhabbet Kabilesi'nin tasvir edildiği bölüm
Hat (Nesih): Mehmet Özçay
Tezhib: Serap Bostancı

24
Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş
Hat (Sülüs): Hüseyin Kutlu
Tezhib: Gülbün Mesara

25
Sen Ahmed ü Mahmûd ü Muhammed'sin efendim
Hat (Sülüs): Hüseyin Kutlu
Tezhib: Semih İrteş, Mamure Öz

26
Esrârını Mesnevî'den aldım
Çaldımsa da mîrî malı çaldım
Hat (Sülüs): Fuat Başar
Tezhib: Mamure Öz

27
Yakuut-ı sirişkiz yerimiz dîde vü dildir
Âteşle sudan hâsıl olur bir güheriz biz
Hat (Ta'lik): Hasan Çelebi
Halkâr: Saime Çelebi

28
Hoşca bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen
Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen
Hat (Şikeste Ta'lik): Ali Alparslan
Halkâr: Seher Aşıcı

29
Sultân-ı suhan menem diger nîst
Hat (Ta'lik): Ali Alparslan
Halkâr: Şehnaz Biçer

30
Feyyâz-ı sühan Cenâb-ı Hak'dır
İnsan bu 'atâya müstehakdır
Hat (Sülüs): Fuat Başar
Tezhib: Meral Ilgaz

31
Yine zevrak-ı derûnüm kırılıp kenâre düşdü
Dayanır mı şîşedir bu reh-i seng-sâre düşdü
Hat (Sülüs): Fuat Başar
Tezhib: Nilüfer Kurfeyz

32
Gül âteş gülbün âteş gülşen âteş cûybâr âteş
Hat (Ta'lik): Savaş Çevik
Zerefşan ve Zencerek Tezhib: Aynur Büyükmete

33
Gizlesem de âşikar etsem de cânımsın benim
Hat (Ta'lik): Ali Toy
Halkâr: Celalettin Karataş

34
Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsmânın
Hat (Ta'lik): Ali Toy

35
Âyîne-i sîm-i havza der dem
Tasvîr olunurdu başka âlem
Tarz-ı selefe tekaddüm etdim
Ben açdım o genci ben tüketdim
Hat (Ta'lik): Hasan Çelebi
Halkâr: Mustafa Çelebi